



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

高等院校音乐专业系列教材

中国 古 代 音 乐 史

郑祖襄 著



附 辅 学 光 盘



高等
教
育
出
版
社
Higher Education Press



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

高等院校音乐专业系列教材

中国 古代

郑祖襄 著



附 辅 学 光 盘



高等教育出版社
Higher Education Press

内容提要

本书为普通高等教育“十一五”国家级规划教材，按历史时期分八章介绍中国古代音乐的发展：远古、夏商西周、春秋战国、秦汉、三国两晋南北朝、隋唐、宋元、明清。本书突出的特点是以引用翔实的史料为主，同时充分吸收当前学术研究成果；除文字叙述外，还配以图像、谱例、音响等，学术性与适用性并存。

本教学资源形式上分为主教材和光盘“拓展资源”两部分。主教材是中国古代音乐史课程的教学基本内容，光盘中“拓展资源”为读者进一步学习和研究提供更多相关内容，主要包括图像、谱例、音响、文献史料、释文等，大大延伸、丰富了主教材。

本书可供高等院校音乐专业使用，也可供同等学力和音乐爱好者使用。

图书在版编目(CIP)数据

中国古代音乐史 / 郑祖襄著. — 北京：高等教育出版社，2008.5

ISBN 978 - 7 - 04 - 023649 - 1

I. 中… II. 郑… III. 音乐史 - 中国 - 古代 - 高等学校 - 教材 IV. J609.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 036110 号

策划编辑 张丽娜

版式设计 王艳红

责任编辑 徐静冬 金学影

责任校对 般然

封面设计 于文燕

责任印制 陈伟光

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市西城区德外大街 4 号

邮政编码 100120

总 机 010 - 58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司

印 刷 北京奥鑫印刷厂

购书热线 010 - 58581118

免费咨询 800 - 810 - 0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

网上订购 <http://www.landraco.com>

<http://www.landraco.com.cn>

畅想教育 <http://www.widedu.com>

开 本 787×1092 1/16

印 张 12.75

字 数 320 000

插 页 4

版 次 2008 年 5 月第 1 版

印 次 2008 年 5 月第 1 次印刷

定 价 28.50 元 (含光盘)

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 23649 - 00

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581896/58581879

传 真：(010) 82086060

E - mail：dd@ hep. com. cn

通信地址：北京市西城区德外大街4号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮 编：100120

购书请拨打电话：(010)58581118

目 录

引 言 (1)

说 明 (3)

第一章 远古 (约前 21 世纪以前) ... (4)

概 述 (4)

第一节 远古时期的考古音乐资料 (4)

一、陶埙 (5)

二、骨哨 (6)

三、骨笛 (7)

四、陶钟 (7)

五、陶鼓 (8)

六、陶角 (8)

七、原始乐舞图 (8)

第二节 历史传说中的远古时期音乐 (9)

第三节 关于中国音乐的起源 (12)

一、中国音乐在新石器时代初期

已经萌芽 (12)

二、萌芽时期的中国音乐反映了

人类生活的各个方面 (13)

三、萌芽时期的中国音乐具有多民族的特点 (13)

第二章 夏、商、西周

(前 21 世纪—前 771 年) (16)

概 述 (16)

第一节 历史传说中的音乐作品 (16)

一、《九辩》、《九歌》、《九招》 (16)

二、《时日曷丧？》 (18)

三、《大濩》 (18)

四、《桑林》 (19)

五、《大武》 (19)

第二节 “雅乐”与礼乐音乐 (20)

一、“雅乐”一词的由来 (20)

二、礼乐制度 (21)

三、专职乐师的产生和音乐机构的建立 (23)

四、音乐教育的产生和发展 (24)

第三节 民间音乐和少数民族音乐 (24)

一、《易经》中的民歌 (24)

二、《诗经》中的早期作品 (25)

三、四夷之乐 (26)

第四节 乐器的发展 (27)

一、考古发现的古乐器 (27)

二、甲骨文中关于乐器的字 (30)

三、“八音”乐器分类法 (30)

第五节 乐律学的形成 (32)

一、古乐器测音与音阶问题 (32)

二、十二律、五声音阶名称的产生 (32)

三、宫调理论 (33)

第三章 春秋战国

(前 771 年—前 221 年) (37)

概 述 (37)

第一节 民间音乐 (37)

一、雅乐的衰落和俗乐的兴盛 (37)

二、《诗经》中的十五国风 (39)

三、《楚辞》音乐 (41)

四、荀子《成相篇》及其他 (42)

第二节 音乐表演艺术的发展 (42)

一、歌唱艺术 (43)

二、古琴艺术 (43)

第三节 乐器和器乐音乐 (45)

一、编钟 (45)

二、编磬 (48)

三、琴 (48)

四、瑟 (48)

五、笙 (49)

六、排箫 (49)

七、篪 (49)

八、筑 (49)

九、筝	(50)	三、《酒狂》	(85)	
十、乐队	(51)	第三节 北朝时期的外来音乐	(85)	
第四节 乐律学理论	(51)	第四节 乐律学理论	(87)	
一、《管子·地圆》和《吕氏春秋·音律》的三分损益法	(51)	一、笛上三调	(87)	
二、曾侯乙钟铭中的乐律学理论	(52)	二、何承天“新率”	(87)	
三、其他有关乐律学的记载	(54)	三、古琴纯律问题	(88)	
第五节 音乐思想	(54)	四、乐谱	(89)	
一、孔子、墨子、老子、庄子及荀子关于音乐的论述	(55)	第五节 音乐思想	(89)	
二、《乐记》的音乐思想	(56)	一、嵇康《声无哀乐论》	(89)	
二、阮籍《乐论》	(90)			
第四章 秦、汉				
(前 221 年—220 年)		(63)	(581 年—960 年)	(93)
概 述	(63)	概 述	(93)	
第一节 汉乐府	(63)	第一节 民间音乐	(94)	
第二节 鼓吹、横吹及百戏	(65)	一、曲子	(94)	
第三节 相和歌	(67)	二、变文	(96)	
一、曲前加艳	(68)	三、古琴音乐	(98)	
二、曲后加趋	(69)	第二节 燕乐	(101)	
三、曲前加艳，曲后加趋	(69)	一、七部乐、九部乐和十部乐	(101)	
四、艳、趋两段结构	(69)	二、坐、立部伎	(103)	
第四节 古琴音乐	(70)	三、大曲	(105)	
第五节 少数民族音乐和外来音乐	(73)	第三节 音乐机构和音乐家	(109)	
第六节 乐器	(73)	第四节 中国音乐的外传	(111)	
一、笛和羌笛	(73)	第五节 乐器和器乐音乐	(112)	
二、箫、角	(74)	第六节 乐律学的发展	(113)	
三、琵琶	(74)	一、俗乐二十八调	(113)	
四、箜篌	(75)	二、移调、犯调和“解”	(116)	
第七节 乐律学的发展	(76)	三、记谱法	(116)	
一、相和三调	(76)			
二、京房六十律	(77)			
三、乐谱	(78)			
第五章 三国、两晋、南北朝				
(220 年—589 年)		(81)	(960 年—1368 年)	(124)
概 述	(81)	概 述	(124)	
第一节 清商乐	(81)	第一节 民歌和小曲	(124)	
第二节 古琴音乐	(83)	一、宋代民歌《月子弯弯照九州》	(124)	
一、《碣石调·幽兰》	(83)	二、小曲	(125)	
二、《梅花三弄》	(84)	第二节 词曲音乐	(126)	
		一、词调音乐和音乐家姜白石	(126)	
		二、散曲音乐	(131)	
		第三节 说唱音乐	(133)	
		一、鼓子词	(133)	

二、诸宫调	(134)	第三节 戏曲音乐	(167)																																																
三、陶真和崖词	(134)	一、昆曲	(167)																																																
四、货郎儿	(134)	二、京剧	(170)																																																
第四节 戏曲音乐	(135)	第四节 乐器和器乐音乐	(172)																																																
一、杂剧	(136)	一、古琴	(172)																																																
二、南戏	(143)	二、琵琶	(172)																																																
第五节 乐器和器乐音乐	(150)	三、其他乐器和器乐音乐	(174)																																																
一、古琴音乐	(150)	第五节 西洋音乐的传入	(175)																																																
二、琵琶音乐	(150)	第六节 乐律学理论	(176)																																																
三、其他乐器和器乐音乐	(151)	一、宋代燕乐调的变迁	(154)	一、明代的九宫	(176)	二、蔡元定的十八律	(156)	二、工尺谱	(177)	三、元曲六宫十一调	(157)	三、朱载堉的十二平均律理论	(178)	第八章 明、清		附 录	(182)	(1368年—1911年)	(162)	一、文本图像(W-TX)总目录	(182)	概 述	(162)	二、文本谱例(W-PL)总目录	(184)	第一节 民歌小曲	(162)	三、文本音响(W-YX)总目录	(186)	一、民歌	(162)	四、拓展资源图像(T-TX)总目录	(187)	二、小曲	(163)	五、拓展资源谱例(T-PL)总目录	(191)	第二节 说唱音乐	(164)	六、拓展资源音响(T-YX)总目录	(192)	一、苏州弹词	(165)	七、拓展资源释文(T-SW)总目录	(193)	二、梨花大鼓	(165)	八、拓展资源文献史料(T-WXSL)总目录	(195)	三、京韵大鼓	(166)
一、宋代燕乐调的变迁	(154)	一、明代的九宫	(176)																																																
二、蔡元定的十八律	(156)	二、工尺谱	(177)																																																
三、元曲六宫十一调	(157)	三、朱载堉的十二平均律理论	(178)																																																
第八章 明、清		附 录	(182)																																																
(1368年—1911年)	(162)	一、文本图像(W-TX)总目录	(182)																																																
概 述	(162)	二、文本谱例(W-PL)总目录	(184)																																																
第一节 民歌小曲	(162)	三、文本音响(W-YX)总目录	(186)																																																
一、民歌	(162)	四、拓展资源图像(T-TX)总目录	(187)																																																
二、小曲	(163)	五、拓展资源谱例(T-PL)总目录	(191)																																																
第二节 说唱音乐	(164)	六、拓展资源音响(T-YX)总目录	(192)																																																
一、苏州弹词	(165)	七、拓展资源释文(T-SW)总目录	(193)																																																
二、梨花大鼓	(165)	八、拓展资源文献史料(T-WXSL)总目录	(195)																																																
三、京韵大鼓	(166)																																																		

彩 图

引　　言

与其他艺术一样，音乐是人类生存的一种需要；这种需要自人类诞生以来就已经萌发。

中国是一个礼乐之邦，音乐文明源远流长。几千年的音乐历史叙述着这个民族的欢乐与悲哀，也叙述着这个民族的兴盛和衰败；几千年的音乐历史积累了无数音乐艺术的宝贵财富，也积累了这个民族认识音乐、创造发展音乐的经验与教训。

这是中华民族的文化遗产，也是全人类的文化遗产。

中国古代音乐的时间上限可以追溯到迄今发现的九千年前的贾湖骨笛，下限至清皇朝灭亡的1911年，音乐文化的空间遍及位于亚洲东方古代中国广阔的疆域。

20世纪以来，“非欧洲文化中心”的文化意识逐渐觉醒。西方民族音乐学兴起，把亚洲各国、各民族的音乐也揽进自己的研究范畴。中国古代音乐史，由于它独特的文化内涵和悠久的历史，它不同于一般国家的民族音乐。它既是当今“中国民族民间音乐”的前身；又是当今“中国音乐史”中的一部分。

音乐史，从学科的性质和内容来看，它主要是建立在“历史”和“音乐”这两大学科之上，是这两大学科交叉的新学科。因而，研究音乐史最重要的基础也是历史和音乐。学习研究中国古代音乐史的基础则是中国古代历史和音乐。中国古代历史的基础涉及古代汉语、古代文献、考古学、民族学及古代文化各方面的知识；音乐基础则包括基本乐理、作曲技法、乐器知识及演奏、音乐修养等。尤应注意的是，中国传统音乐与西方大小调音乐在基本乐理和作品结构规律上既相通，又相异。因此，中国古代音乐史的研究也显示出历史研究的特点和音乐研究的特点，以及两者相结合的研究特点。

成书于战国末期的《吕氏春秋》，其中有一篇曰“古乐”，它记载了远古至周代各个朝代先民们的音乐活动。可以说，这是中国古代音乐史学的开始。西汉时候，司马迁《史记·乐书》建立了官修史书的“乐志”体例，不仅记载了本朝的音乐，也记载了前朝的音乐。到了唐代，杜佑《通典·乐》又开创了通史性质的音乐史著作。与此同时，私家音乐史学著述也不断出现，如南朝陈代释智匠《古今乐录》，北宋陈旸《乐书》，以及北宋朱长文《琴史》、清代王国维《宋元戏曲史》等。作为一门独立的学科，全面地记述中国古代音乐历史的著作是从20世纪初开始，相继有这样一些著作：叶伯和《中国音乐史》(1922)，郑觐文《中国音乐史》(1929)，王光祈《中国音乐史》(1931)，(日)田边尚雄《中国音乐史》(1937年中译本)。20世纪40年代，杨荫浏先生在重庆青木关音乐学院教中国音乐史，1952年，上海万叶书店把作者的授课讲义出版，名《中国音乐史纲》。新中国成立以后出版的中国古代音乐史学著作有：李纯一《中国古代音乐史稿》(第一分册)(1956)，廖辅叔《中国古代音乐史》(1964)，杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上、下册)(1981)。近20多年来，又有吴钊、刘东升《中国音乐史略》(1983)，夏野《中国古代音乐史简编》(1989)，刘再生《中国古代音乐史简述》(1989)，金文达《中国古代音乐史》(1994)和李纯一《先秦音乐史》(1994)等。

20世纪70年代粉碎“四人帮”、拨乱反正以后，中国古代音乐史学的研究同其他自然、社会、

人文科学一样从思想文化禁锢中解放出来,20多年来,它获得了长足的进展,在反省以往的研究中进一步提高了历史唯物主义的水平;“逆向考察”的方法被广泛运用在古代音乐研究的各个方面;一些新的领域被开辟出来,如史料学、乐律学、古谱学、音乐考古学,等等。无论从深度和广度讲,这20多年来的研究都超过了以往任何时候。

中国古代音乐深植于中国的历史文化之中,一个从事研究它的人,不仅需要良好的音乐专业基础,还需要有广博的古代文化知识;不仅需要博闻强记的学习能力,还需要有坚韧不拔的钻研能力;更重要的是,需要具备高尚的学者人品。音乐史学是一门科学,它不为某个人、某些人或某种需要而存在,它是为人类的生存和发展而存在。

本书是一本为音乐院校、普通高校音乐院(系)或音乐专业学生撰写的中国古代音乐史教材。全书按历史时期分为八章:远古,夏商西周,春秋战国,秦汉,三国两晋南北朝,隋唐,宋元,明清。本书的撰写尽量以翔实的史料为主,并尽可能吸收当前的研究成果。史料方面包括文献原文、释文、谱例、考古图像、音响等,供参考的研究著作和论文目录附在每章之后。之所以这样考虑,是想让读者更多地了解史实本身,有史实根据地去了解音乐史,真正懂得音乐史的科学。

中国古代音乐史是一门领域十分广阔的学科,以本人20余年的教学和科研的实践,要写好一本教材仍然觉得并非容易。缺陷和不足之处在所难免,敬请广大读者指教和谅解。

郑祖襄

2008年1月30日

说 明

中国古代音乐史是一个学术领域十分广阔的学科,知识丰富、思想博大。要给高校学生写教材,一本字数有限的书是难以满足的,何况还会有些学生想对此有进一步的了解和思考。因此作者在构思写作时,决定把一部分拓展性资源以电子文本的形式放在所附光盘里,所以全书分为“文本”和“拓展资源”两部分。

“文本”部分即主教材,按内容分为八章,书中配有一定量的插图和谱例。每章之下分为“节”和更细的“点”。每章之后附有思考题,思考题分“名词解释”和“问答题”。每章最后是参考文献,分为“著作”和“论文”两部分,尽量选出具有学术前沿价值的文章,给读者提供参考。文本中的图像、谱例的序数编号为两位数,前一位数代表“章”,后一位数代表排列顺序。如“图 2-4”,即是第 2 章的第 4 幅图。如“谱 3-5”,即是第 3 章的第 5 个谱例。

作为学生应了解的文本部分基本音响——“文本音响”,编入与此书同时出版的书后光盘。文本音响在文中以“W-YX”为代码,如文本第三章第二个音响,即以“W-YX3-2”来表示。

“拓展资源”部分均编入书后光盘,有“图像”(T-TX)、“释文”(T-SW)、“音响”(T-YX)、“谱例”(T-PL) 和 “文献史料”(T-WXSL)。在文本中注明编号的后两位数,也是前一个数字代表“章”,后一个数代表排列顺序。如:“T-YX1-3”,即表明是拓展资源部分,属第 1 章第 3 个“音响”;又如:“T-SW2-4”,即表明是拓展资源部分,属第 2 章第 4 条“释文”。其余类推。这些代码都在书中随相关内容注出,以便读者在光盘中查找。

“T-TX”是为读者提供更多的音乐史图像资料。“T-SW”是选择文本中一些难懂的基本文献史料,配上白话文的解释。“T-YX”是为读者提供“基本音响”之外的音响资料,有助于读者更广泛、更深入地了解音乐史。“T-PL”是为读者提供文本之外的乐谱,以便读者更多地了解音乐。“T-WXSL”为读者提供了更多的基本文献史料,既有利于读者了解音乐史,也为读者今后的研究提供了方便。

主教材的最后是附录,内容有文本部分的“文本图像总目录”、“文本谱例总目录”、“文本音响总目录”和拓展资源部分的“图像总目录”、“释文总目录”、“音响总目录”、“谱例总目录”、“文献史料总目录”,为读者提供一个总的索引。

作 者

2008 年 1 月

第一章

远 古

(约前 21 世纪以前)

概 述

中国考古学发现,大约距今一百七十万年,在云南有一种“元谋猿人”;约距今六十万年前,在陕西有“蓝田猿人”;在北京周口店有“北京猿人”。约在公元前五千年,黄河中下游出现了以“仰韶文化”为特征的原始部落;约在公元前三千年,黄河中下游又出现了以“龙山文化”为特征的原始部落,等等。许许多多的考古发现说明,中国的祖先很早就在亚洲东方这块富饶的土地上生息、繁衍。中国古代先民们在生活中创造了劳动工具,从打制粗糙的石器工具发展到磨制精细的石器工具,并逐渐发明了制陶和纺织。他们的社会结构也由原始群落逐渐过渡到氏族社会。他们在创造衣、食、住、行物质文化的同时,也发明了语言、文字、绘画、音乐、舞蹈等精神文化。音乐方面,迄今考古工作者已发现新石器时代的骨哨、骨笛、陶埙、陶钟等古老乐器;有的乐器经过测音,能吹奏出准确的音高或音阶。之外,中国的古代文献中有许多关于原始氏族部落的传说,如“钻木取火”的燧人氏、“构木为巢”的有巢氏、“教民耕种”的神农氏、以及黄帝、炎帝、尧、舜等部落首领。这些传说中,也涉及他们所创作的音乐作品,发明制作乐器和乐律体制,以及认识音乐的思想观念。它们在一定程度上也反映出远古时期先民音乐生活的面貌。根据已知的史料来分析,可以初步知道人类在从原始落后的低级阶段逐渐进化发展的过程中,与生俱来的创造音乐和接受音乐的能力也是与日俱增。中国的古代先民至迟在新石器时代已创造了音乐,在夏朝以前已经产生了一些音乐作品和乐器。

第一 节 远古时期的考古音乐资料

目前考古工作发现的远古时期音乐资料,主要是乐器和早期人类音乐活动的图像。前者是古代先民音乐活动的遗物;后者是他们音乐活动的具体描绘。它们从各个角度和侧面反映出远古时期先民们的音乐生活。

一、陶埙

陶埙是一种用陶土制作的圆形或橄榄形等形状的吹奏乐器^①。内空，外有吹音孔和按音孔。通常根据按音孔的多少来称呼埙的形制，如：没有按音孔的陶埙称“无音孔埙”；有一个按音孔的陶埙称“一音孔埙”；有两个按音孔的陶埙称“二音孔埙”，依此类推。汉代应劭《风俗通义》记载曰：“谨按《世本》：‘皋辛公作埙’。《诗》（按：《诗经·大雅》“板”篇）云：‘天之牖民，如埙如箎’。烧土为也，围五寸半，长三寸半，有四孔，其二通，凡六孔。”

目前发现的远古时期陶埙主要有以下几种：

（一）半坡陶埙

陕西西安半坡村遗址属黄河流域新石器时代仰韶文化的遗址，距今约有六千年。在这个遗址发现两个橄榄形的陶埙，一个是无音孔埙；一个是一音孔埙。其中的一音孔埙（图1-1）经测音能吹出两个音（谱1-1）：

谱1-1

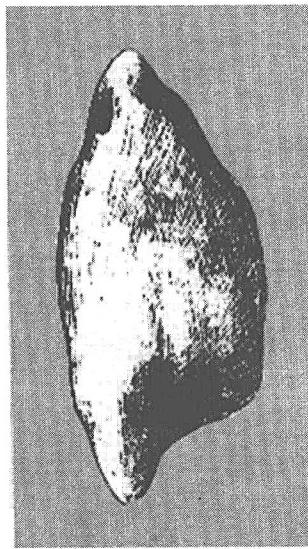


图1-1 陕西西安半坡村遗址出土新石器时代一音孔陶埙



图1-2 浙江余姚河姆渡遗址出土新石器时代无音孔陶埙

（二）河姆渡陶埙

浙江余姚河姆渡遗址也是新石器时代的遗址，距今约六千年至七千年之间。在这个遗址发现一个椭圆形的无音孔陶埙（图1-2）。河姆渡位于长江下游，研究者认为其文化当属于古代的百越文化。

^① 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，划分出土陶埙类型为四种：1. 卵体；2. 球体；3. 橄榄体；4. 扁卵体。文物出版社1996年版，第386页。



图 1-3 山西万荣县荆村出土新石器时代晚期二音孔陶埙

(三) 山西万荣荆村陶埙

山西省博物馆藏有山西万荣县荆村出土的三个新石器时代晚期的陶埙。一个是管形状的无音孔埙；一个是椭圆形的一音孔埙；一个是呈球形的二音孔埙(图 1-3)。

三个陶埙的测音情况如下(谱 1-2)(T-YX1-1)：

谱 1-2



(四) 山西太原义井村陶埙

山西省太原市郊义井村出土的一个新石器时代晚期二音孔埙，也能吹出三个音(谱 1-3)：

谱 1-3



此外还有：江苏邳县大墩子遗址出土北辛文化(距今约六千年)一音孔埙；陕西临潼姜寨遗址出土姜寨二期二音孔埙(T-TX1-1)；河南郑州大河村遗址出土河南龙山文化早期二音孔埙；浙江杭州老和山遗址出土良渚文化早期无音孔埙；山西襄汾陶寺遗址采集中原龙山文化二音孔埙；河南偃师二里头遗址出土庙底沟文化二期一音孔埙(T-TX1-2)等。这些陶埙形制相异，按音孔数不一，出现在不同地域和分属不同的考古文化类型，反映出这是一件古代先民普遍使用的古乐器(T-YX1-2)。

二、骨哨

骨哨是一种用动物肢骨制成的哨子。早先在江苏吴江梅堰新石器时代遗址中发现一个骨哨，骨哨表面磨光，中空，近一端有一个瓜子形的小孔。考古学家认为它属于青莲岗文化时期或良渚文化时期的遗物，并认为它很可能是一种乐器(T-TX1-3)。后来在浙江河姆渡遗址出土了一大批骨哨，长约 6 至 10 厘米不等，中空，器身略有弧度，在凸弧的一侧开有一至三个孔，孔的形状呈圆形或椭圆形(图 1-4)。其中有

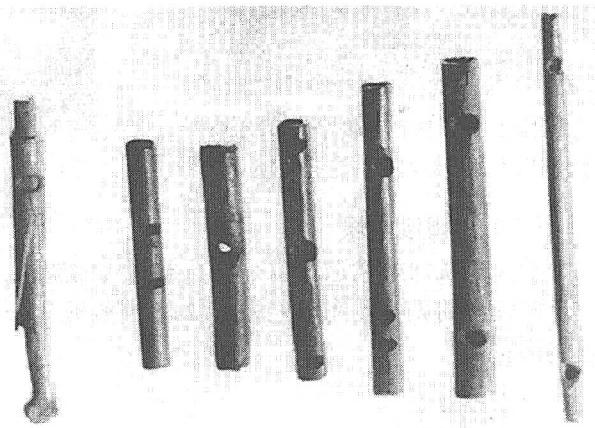


图 1-4 浙江河姆渡遗址出土新石器时代骨哨

一个骨哨，出土时内腔插有一根细肢骨，近似现代儿童玩具竹哨。部分骨哨出土后，仍能吹出简单的音高，与鸟鸣声相似，有的学者认为，这样的骨哨是先民们用来发出鸟鸣声诱捕飞禽的，吹管乐器的产生与此有关系。除此，在河南长葛县石固新石器时代遗址和山东济南大辛庄商代遗址也发现管侧有一个孔的骨哨。

三、骨笛

1987年，考古工作者在河南舞阳县贾湖新石器时代墓葬里，发现了25支（其中2支为半成品）用猛禽翅骨制作的骨笛。根据碳14测定及树轮校正，它们距今约7800~9000年。这批骨笛形制统一，制作规范。长约20多厘米，直径约1厘米，上下开管，管侧开有5~8个音孔，有的骨笛上面还留有设计音孔位置的刀痕标记（图1-5）。经研究，这批骨笛和河南当地佛教音乐乐器“竹筹”的构造原理、吹奏方法相同。吹奏方法是：斜持，直吹，顶端吹口与嘴保持一定的倾斜度；吹奏时大部分气流进入管内，在管内一侧形成气体震荡而发声，少部分气流溢出管外。

这批骨笛的时期和测音如下^①：

早期（9000—8600）：M341:1——#D: 3 5 6 1 3 6

M341:2——#A: 1 2 3 5 6 1 3

中期（8600—8200）：M282:20——D: 3 5 6 ♭7 1 2 3 5

M282:21——D: 3 5 ♭6 ♭7 1 2 3 ♭6

晚期（8200—7800）：M253:4——#D: 4 ♭6 ♭7 1 2 3 5 6

类似骨笛这样的乐器，在贾湖附近的河南汝州市中山寨（也属裴李岗文化）也出土了八千年前已残破的十孔骨笛。2001年在对贾湖遗址第七次发掘中又发现了一些新的骨笛。这些考古资料充分说明，在距今7800~9000年之间，骨笛是河南贾湖先民生活中相当普遍的乐器。

四、陶钟

陶钟是用陶土制作的钟。陕西长安县龙山文化遗址中有一个新石器时代晚期的陶钟，体形长方，中空，柄实（T-TX1-4）。考古学家认为原始钟、铎最初是由竹、木制成，后来用陶制作，然后再发展到用青铜制作。

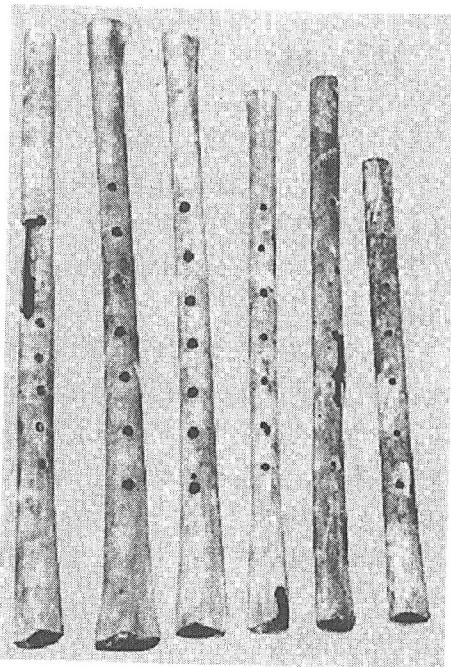


图1-5 河南舞阳贾湖遗址出土新石器时代骨笛

^① 萧兴华：《中国音乐文化文明九千年——试论河南舞阳贾湖骨笛的发掘及其意义》，载《音乐研究》2000年第1期，第3~14页。

五、陶鼓

20世纪80年代以来，相继在甘肃、山东、山西发现一些陶鼓。甘肃庄浪县出土陶鼓为长筒体；甘肃永登乐山坪出土陶鼓一端为长筒形，另一端为喇叭形，两端都有耳环，又显系为穿绳带所设，演奏时当可把它背在身上（图1-6）。

山东大汶口文化陶鼓的鼓身下端是封口的（T-TX1-5）。山西襄汾陶寺遗址出土的陶鼓，鼓底也是封口的。相传陶鼓产生也很早，《礼记·明堂位》说：“土鼓，蒉桴，苇籥，伊耆氏之乐也。”《吕氏春秋·古乐》说：“帝尧立，乃命质为乐。……乃以麋臚冒缶而鼓之。”考古发现的陶鼓证实了这一件古老乐器的存在。

六、陶角

陶角，是用陶土制作的吹奏乐器，近二十几年来在考古中也有不少发现。陕西华县井家堡出土的陶角属于仰韶文化（庙底沟类型）（图1-7）。

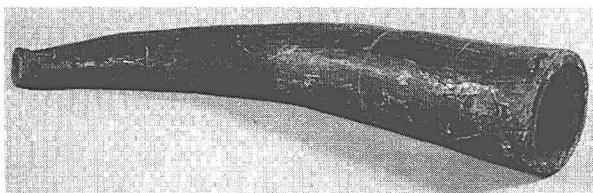


图1-7 陕西华县井家堡出土仰韶文化陶角



图1-6 甘肃永登乐山坪出土新石器时代陶鼓

山东东营县陵阳河出土有大汶口文化的陶角，河南禹县谷水河遗址龙山文化层堆集中出土了陶角。《宋书·乐志》（卷19）曰：“角，书记所不载。或云出羌胡，以惊中国马；或云出吴越。”过去文献失载的“角”，考古发现可以证明它古老的历史。

此外，在山东泰安大汶口遗址、河南郑州大河村仰韶文化遗址出土了陶制的铃（T-TX1-6）。甘肃庆阳野林寺沟马家窑文化（T-TX1-7）、江苏常州戚墅堰圩墩遗址马家浜文化三期、四川巫山大溪遗址、湖北宜昌中堡岛屈家岭文化遗址等地出土了形制各不相同的“陶响器”（或称摇响器、响球）。陶响器空心，内置数枚小石子，晃动时可发出铃一般的响声。虽然目前还没有发现相关的历史记载能证明陶铃和陶响器是古代乐器，但不能排除它们在远古先民唱歌跳舞时的使用。

七、原始乐舞图

在青海省大通县上孙寨的一座古墓中，出土了一件绘有舞蹈花纹的彩陶盆，据考古学研究，这是新石器时代晚期的器物，并属于西北地区的马家窑文化（距今约五千年）。这件彩陶盆内壁的花纹由三组原始乐舞图形组成。每组图形是五个人手挽手地舞蹈；舞者头上有下垂的发辫或装饰

物，身背后拖一小尾巴（可能是扮演鸟兽的装饰）；每组之间又用花纹隔开。图案构思精巧，线条简洁，人物舞姿栩栩如生，生动地反映了原始先民们的乐舞场面（图 1-8）。

另外，在我国的云南、广西、贵州、内蒙古、新疆等地也发现不少绘有乐舞的古老岩画（T-TX1-8）。

以上这些考古音乐资料说明，中国古代的先民早在新石器时代已经产生了明确的音高、音阶观念，并能制作骨笛、陶埙、陶钟、陶角等乐器，还创造出反映自己生活的乐舞。

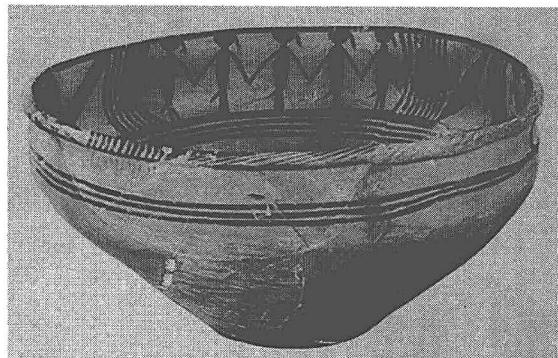


图 1-8 青海省大通县出土新石器时代晚期彩陶盆

第二节 历史传说中的远古时期音乐

在中国的古文献里，保存着一些远古时期氏族部落的历史传说，其中有不少内容叙述到音乐。这些虽然不能作为信史看待，但它们的流传，见之于文献，则说明它们具有一定的历史真实性。因此，也是音乐史学不能忽略的可供参考的宝贵资料。下面按照古代氏族部落的先后，将有关的音乐历史传说排列如下：

朱襄氏

《吕氏春秋·古乐》曰：“昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以乘阴气，以定群生。”

葛天氏

《吕氏春秋·古乐》曰：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”（T-SW1-1）

昔陶唐

《吕氏春秋·古乐》曰：“昔陶唐氏之始，阴多、滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。”

伊耆氏

《礼记·郊特牲》曰：“伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也。岁十二月，合聚万物而索飨之也。蜡之祭也，……曰：‘土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。’”

《礼记·明堂位》曰：“土鼓，蒉桴，苇籥，伊耆氏之乐也。”

伏羲氏

《世本·作篇》(雷学淇辑本)曰：“伏羲氏削桐为琴，面圆法天，底平象地，龙池八寸通八风，凤池四寸象四时，五弦象五行。长七尺二寸，以修身理性，反天真也，达灵成性，象物昭功也。”

《世本·作篇》(茆泮林辑本)曰：“伏羲作瑟，五十弦。黄帝使素女鼓瑟，哀不自胜，乃破为二十五弦，具二均声。”

女娲

《世本·作篇》(茆泮林辑本)曰：“女娲作笙簧。”

神农氏

《世本·作篇》(茆泮林辑本)曰：“神农氏琴长三尺六寸六分，上有五弦，曰宫、商、角、徵、羽，文王增二弦，曰少宫、少商。”

黄帝

《世本·作篇》(秦嘉谟辑本)曰：“黄帝使羲和占日，常仪占月，臾区占星气，伶伦造律吕，大挠作甲子，隶首作算数，容成综此六术，而著调历也。”

《吕氏春秋·古乐》曰：“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚韵者，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，吹曰‘含少’。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合。黄钟之宫，皆可以生之，故曰：‘黄钟之宫，律吕本也。’黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施英韶，以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰《咸池》。”(T-SW1-2)

少昊

《世本·作篇》(秦嘉谟辑本)曰：“少昊，黄帝之子，名契，字青阳。黄帝没，契立，王以金德，号曰金天氏。同度量，调律吕，封泰山，作《九泉》之乐，以鸟纪官。”

颛顼

《吕氏春秋·古乐》曰：“帝颛顼生自若水，实处空桑。乃登为帝，惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令蝉先为乐倡，蝉乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。”

喾

《吕氏春秋·古乐》曰：“帝喾命咸黑作为声——歌《九招》、《六列》、《六英》；有垂作为鼙鼓钟磬，吹笙、管、埙、篪、鞞、椎、钟，帝喾乃令人抃，或鼓鼙，击钟磬，吹笙，展管篪；因令凤鸟、天翟舞之。帝喾大喜，乃以康帝德。”

尧

《吕氏春秋·古乐》曰：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鹿置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟。以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。”

舜

《尚书·舜典》曰：“帝曰：‘夔！命汝典乐。教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞。’”(T-SW1-3)

《尚书·益稷》曰：“帝曰：‘……予欲闻六律、五声、八音，在治忽，以出纳五言。汝听。’……夔曰：‘戛击鸣球，搏拊、琴、瑟，以咏。’祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔。笙镛以间，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪。夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。’”(T-SW1-3)

《吕氏春秋·古乐》曰：“舜立，命廷，乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。帝舜乃令质，修《九招》、《六列》、《六英》，以明帝德。”

禹

《吕氏春秋·古乐》曰：“禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通漻水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏龠》九成，以昭其功。”

《吕氏春秋·音初》曰：“禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土，涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗。’实始作为南音。周公及召公取风焉，以为‘周南’、‘召南。’”(T-SW1-4)

这些历史传说经过历史地分析，有的能看出它们真实的一面。如“葛天氏之乐”，从八首歌的歌名上可以看出这些作品的内容，大都反映出葛天氏处在原始蒙昧时期的思想精神状态：他们祈求天地神灵的歌曲有《载民》、《敬天常》、《建帝功》、《依地德》；赞颂民族图腾的歌曲有《玄鸟》；期盼万物茂盛的歌曲有《遂草木》、《奋五谷》和《总禽兽之极》。“伊耆氏”的“蜡辞”也是表达了对神的敬仰、祈求平安，而伊耆氏的土鼓、蒉桴和苇籥也反映出社会生产力低下时的古老乐器。

有的传说中的远古时期音乐作品在后世还有留存，这说明这些作品确实曾经存在。如黄帝的《云门》、尧的《咸池》、舜的《大韶》、禹的《大夏》，这四部作品在周代祭祀活动中还应用着，并教习给国子。《周礼·春官》(大司乐)曰：

乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神；乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示；乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望；乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。

(大司乐)以乐舞教国子，舞《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》……

又据《左传·昭公十七年》记载，黄帝是以云为图腾，可以推测《云门》是黄帝氏族部落歌颂图腾的乐舞。咸池，是天上西宫星名(见《史记·天官书》)，以《咸池》为名的乐舞则可能是尧氏族部落崇拜“咸池”的原始乐舞。《大韶》，又名《箫韶》，《尚书·皋陶谟》曰“《箫韶》九成”，说明它由多段组成。

《大韶》传至春秋时代，公元前 544 年，吴国季札在鲁国观看了这个乐舞作品的表演，评论道：“德至矣哉！大矣，如天之无不帱也，如地之无不载也。”（表现出的德行是至高无上的！德行之大，像天一样无不覆盖，像地一样无不负载。）公元前 517 年，孔子在齐国也看到《大韶》的演出，孔子赞叹说：“不图为乐之至于斯也！”（《论语·述而》）又说：“（《韶》）尽美矣，又尽善也。”（《论语·八佾》）

《大夏》，据《吕氏春秋·古乐》的记载，是一部歌颂禹治理洪水功绩的乐舞，周代祭祀活动中是“皮弁素积，裼而舞《大夏》。”（《礼记·明堂位》）

吴季札观乐时，评论它说：“美哉！勤而不德，非禹其谁能修之？”（美呀！勤劳而不矜功自居，不是禹谁还能做到呢？）

第三节 关于中国音乐的起源

中国音乐是怎样起源的？这是一个古老而又难以探究的问题。《吕氏春秋·大乐》曰：“音乐之所由来者远矣。生于度量；本于太一。”《淮南子·主术训》曰：“乐生于音，音生于律，律生于风，此声之宗也。”当今人文科学已经把艺术的起源作为艺术理论研究中的一个专门课题，提出了各种学说^①。而关于音乐的起源，有的研究者把它归纳为异性求爱说、劳动起源说、语言抑扬说、模仿自然说、信号说、巫术起源说等六种^②。但是，更值得我们注意的是，新的研究是把艺术的起源和人的起源结合起来。刘骁纯在《从动物的快感到人的美感》中说：“人的美感是由动物的快感进化而来的，审美尺度是由审愉快尺度进化而来，事物使主体以为美的那种属性是事物使主体愉快的属性进化而来^③。”人是进化的产物，历史的产物，也是文化的结果。人类音乐文化的源头也必然从史后追溯到史前。基于这样的研究现状与成果，偏重于音乐形态方面来认识音乐的起源是不够的，还需要把音乐的起源放在人类进化、发展的历史长河中来观察。由于音乐史和艺术理论学科之间的差异，本书根据已发现的中国远古时期的考古音乐材料及可参考的历史音乐传说，对中国音乐起源的特征作出一些探讨的看法。

一、中国音乐在新石器时代初期已经萌芽

贾湖骨笛是迄今所发现的中国最早的乐器，其时间上限已位于新石器时期的初期。贾湖骨笛早期的两支，一支四声音阶，一支五声音阶；两支骨笛的调高是纯五度的关系。这已经充分显示出贾湖先民音乐实践水平的成熟。

虽然说音乐产生和发展有地域的差别，音乐的传承也会有起有落，甚至出现断层；然而，贾湖骨笛的绝对年代的判断和测音数据已经证明，至少在九千年前中国音乐已经萌芽。根据实践的经验来判断，从音乐的萌芽发展四、五声音阶的音乐形态，再发展到制作成熟的骨笛乐器，这中间又

^① 朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 95 页。该书作者归纳的艺术起源理论有：起源于模仿；起源于情感和思想交流的需要；起源于劳动；起源于游戏；起源于巫术；起源于季节变换的符号。

^② 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社 1989 年版，第 3 页。

^③ 刘骁纯：《从动物的快感到人的美感》，山东文艺出版社 1986 年版，第 32 页。

经过了一个相当漫长的历史过程。

二、萌芽时期的中国音乐反映了人类生活的各个方面

前述的音乐历史传说，虽然不能一一肯定，却在一定程度上说明了早期音乐生活中人与自然、社会的关系。从中我们可以看到，萌芽时期的中国音乐表现了人类生活的各个方面。如葛天氏之乐的《奋五谷》，反映了先民们的生产劳动；伊耆氏的《蜡辞》表现了他们的原始宗教意识；涂山氏女之妾唱的《候人》歌则是一首古老的情歌。

我们还可以看到，自然社会的各种现象、人类生产劳动方式对于音乐的创造具有不可忽略的启迪意义。《吕氏春秋·古乐》曰：“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦……听凤凰之鸣，以别十二律。”“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌。”

萌芽时期的中国音乐反映出人类生活的多方面内容，同时也说明音乐起源的外部动力来自于人类生活的各个方面。

三、萌芽时期的中国音乐具有多民族的特点

中国自有史以来就是一个多民族的国家，华夏民族本身是在历史上融合了许多民族而发展形成的。中国音乐从产生起也是如此，上述的考古音乐文物和历史传说都能说明这样一个特点。

河南贾湖骨笛在考古文化上属于裴李岗文化，西安半坡的陶埙属于仰韶文化；河姆渡陶埙属于古代百越文化，山东东营县陵阳河出土的陶角属于大汶口文化，青海大通县出土的彩陶盆属于马家窑文化，等等。这些不同的考古文化类型表明这些古代先民生活习俗的不同，意味着他们属于不同的民族部落。《吕氏春秋·音初》里，著者以四个历史音乐的传说来阐述古代最初产生的东、南、西、北音^①。这些传说未必确实，但这段记载说明中国自古以来地域广大，四方风情相异；地域之别引起音乐上的差异早以为古人所察。

早在 20 世纪 60 年代，历史学界有的学者曾对大量的历史传说进行研究后提出，中国古代的民族最初是三个大集团：一是东夷集团，地域以今山东省为中心，首领是少昊；二是苗蛮集团，位于古代中国广阔的南方疆域，首领是伏羲、女娲；三是华夏集团，地处古代的黄河流域，首领是炎帝和黄帝^②。80 年代以来，随着考古挖掘的发现，对史前文化有了进一步的看法。有的学者对新

^① 《吕氏春秋·音初》：“夏后氏孔甲于东阳蕡山。天大风，晦盲，孔甲迷惑，入于民室。主人方乳，或曰：‘后来，是良日也，之子是必大吉。’或曰：‘不胜也，之子是必有殃。’后乃取其子以归，曰：‘以为余子，谁敢殃之？’子长成人，暮动坼橑，斧斫斩其足，遂为守门者。孔甲曰：‘呜呼！有疾，命矣夫！’乃作为‘破斧’之歌，实始为东音。”

禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：“候人兮猗”，实始作为南音。周公及召公取风焉，以为“周南”、“召南”。

周昭王亲将征荆。辛余靡长且多力，为王右。还反涉汉，梁败，王及蔡公耘于汉中。辛余靡振王北济，又反振蔡公。周公乃候之于西翟，实为长公。殷整甲徒宅西河，犹思故处，实始作为西音。长公继是音以处西山，秦缪公取风焉，实始作为秦音。

有娀氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若隤隤。二女爱而争捕之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反。二女作歌，一终曰：“燕燕往飞”，实始作为北音。”(T-SW1-4)

^② 徐旭生：《中国古史中的传说时代》增订本，科学出版社 1960 年版。

石器时代考古文化提出了“六大区”及相关的“系”和“类型”^①从时间上看，又要远远早过于前述的“三集团”时期。这为了解中国音乐起源的多地域、多民族现象奠定了历史与文化的基础。以目前音乐考古所见，其中“四大区”（以关中、晋南、豫西为中心的中原；以山东为中心的东方；以环太湖为中心的东南沿海；以洞庭湖与四川盆地为中心的西南部）均有乐器出土，而且这种现象又可以延续到夏、甚至更后^②。中国音乐起源的多地域、多民族现象已为考古发现而证实。

思考题

一、名词解释

陶埙 骨笛 葛天氏之乐

二、问答题

1. 考古发现我国远古时期有哪些乐器？它们在音乐史上有什么价值？
2. 远古时期的音乐传说说明了什么？

参考文献

一、著作

清·阮元校刻：《十三经注疏》（上、下册），中华书局 1991 年版。

江灏、钱宗武译注，周秉钧审校：《今古文尚书全译》，贵州人民出版社 1990 年版。

王文锦：《礼记译解》，中华书局 2001 年版。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上、下册），人民音乐出版社 1981 年版。

吉联抗辑译：《吕氏春秋中的音乐史料》，上海文艺出版社 1987 年版。

李纯一：《中国古代音乐史稿》（第一分册·增订版），人民音乐出版社 1985 年版。

李纯一：《中国上古出土乐器综论》，文物出版社 1996 年版。

李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社 1994 年版。

中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐文物大系·河南卷》，大象出版社 1996 年版。

中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐文物大系·甘肃卷》，大象出版社 1998 年版。

中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐文物大系·天津陕西卷》，大象出版社 1996 年版。

中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社 2001 年版。

中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社 1988 年版。

刘再生：《中国古代音乐史简述》（修订版），人民音乐出版社 2006 年版。

方建军：《中国古代乐器概论》（远古—汉代），陕西人民出版社 1996 年版。

^① 六大区是：以燕山南北长城地带为重心的北方；以山东为中心的东方；以关中、晋南、豫西为中心的中原；以环太湖为中心的东南沿海；以环洞庭湖与四川盆地为中心的西南部；以鄱阳湖—珠江三角洲为中轴的南方。见苏秉琦：《中国文明起源新探》，三联书店 1999 年版。

^② 郑祖襄：《试述中国音乐起源的多地域、多民族现象》，载《中央音乐学院学报》2005 年第 3 期，第 33~40 页。

王子初:《中国音乐考古学》,福建教育出版社 2004 年版。

徐旭生:《中国古史中的传说时代》增订本,科学出版社 1960 年版。

苏秉琦:《中国文明起源新探》,三联书店 1999 年版。

二、论文

李纯一:《原始时代和商代的陶埙》,载《考古学报》1964 年第 1 期。

吉联抗:《〈世本·作篇〉乐事类钞》,载《音乐研究》1980 年第 4 期。

夏野:《中国古代音阶、调式的发展和演变》,载《音乐学丛刊》1981 年第 1 期。

吉联抗:《〈山海经〉远古音乐材料初料初探》,载《中国音乐》1981 年第 2 期。

黄翔鹏:《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》(上)、(下),载《音乐论丛》第 1、3 辑。

吕骥:《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》,载《音乐论丛》第 2 辑。

吉联抗:《典乐夔》,载《中国音乐》1981 年第 4 期。

李纯一:《关于正确分析音乐考古材料的一些问题》,载《音乐研究》1986 年第 1 期。

黄翔鹏:《舞阳贾湖骨笛的测音研究》,载《文物》1989 年第 1 期。

程云:《〈韶〉与夔——古乐探微之一》,载《中国音乐学》1990 年第 1 期。

吴钊:《贾湖龟铃骨笛与中国音乐文明之源》,载《文物》1991 年第 3 期。

童忠良:《舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点》,载《中国音乐学》1992 年第 3 期。

方建军:《中国上古乐器的发现和种类》,载《中央音乐学院学报》1996 年第 2 期。

刘正国:《笛乎箫乎籥乎》,载《音乐研究》1996 年第 3 期。

方建军:《中国上古时代的钮钟》,载《交响》1997 年第 1 期。

王洪军:《上古琴、瑟研究》,载《交响》1997 年第 1 期。

萧兴华:《中国音乐文化文明九千年——试论河南舞阳贾湖骨笛的发掘及其意义》,载《音乐研究》2000 年第 3 期。

萧兴华、张居中、王昌燧:《七千年前的骨管定音器——河南省汝州市中山寨十孔骨笛测音研究》,载《音乐研究》2001 年第 2 期。

郑祖襄:《关于贾湖骨笛测音数据及相关论证问题的讨论》,载《中国音乐学》2003 年第 3 期。

徐飞、夏季、王昌燧:《贾湖骨笛音乐声学特性的新探索》,载《音乐研究》2004 年第 1 期。

郑祖襄:《贾湖骨笛调高音阶再析》,载《音乐研究》2004 年第 4 期。

王安潮:《石磬的形态研究》,载《中国音乐学》2004 年第 4 期。

陈其射:《河南舞阳贾湖骨笛音律分析》,载《天籁》2005 年第 2 期。

郑祖襄:《试述中国音乐起源的多地域、多民族现象》,载《中央音乐学院学报》2005 年第 3 期。

熊祖鹏:《〈弹歌〉研究综论》,载《音乐探索》2005 年第 3 期。

徐荣坤:《析舞阳骨笛的调高和音阶》,载《天津音乐学院学报》2006 年第 1 期。

陈其射:《上古“指宽度律”之假说——贾湖骨笛音律分析》,载《音乐艺术》2006 年第 2 期。

刘正国:《贾湖遗址二批出土的骨龠测音采样吹奏报告》,载《音乐研究》2006 年第 3 期。

第二章

夏、商、西周

(前 21 世纪—前 771 年)

概 述

夏、商、西周是中国进入奴隶社会的历史时期。夏朝以后，随着生产工具的改进、生产力水平的逐渐提高，整个社会发展取得了很大的进步，社会的组织结构也越趋复杂。文字、算术、天文历法、医学、宗教、文学艺术也相继产生，商、周时候，出现了中国奴隶社会时期的辉煌文化。石器和青铜器作为生产工具、生活器具在这一时期具有一定的代表性，由石器和青铜器制作的钟、磬乐器在这一时期极为发展。高超的工艺技术为适应音乐发展的需求，把单个的钟、磬发展为成套的编钟和编磬；单音钟又发展为双音钟。由它们组成的钟磬乐队音乐，在音乐史上具有一定的代表性。乐器除在数量上的增多，在种类上也有许多发展，并出现了“八音”乐器分类法。随着音乐实践不断发展，音乐基本理论也逐渐趋于体系化。西周时期，在“礼乐”治国的政治思想下，宫廷“礼乐音乐”制度由此产生。其时，音乐在一定程度得到重视和发展，但同时也被束缚在“礼”的规范之中。此外，作为统治阶级文化一部分的音乐教育也越趋完善。

第一 节 历史传说中的音乐作品

一、《九辩》、《九歌》、《九招》

《山海经·大荒西经》曰：“开(即启)上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》。”(T-SW2-1)

《山海经》是一部古老的地理书，这段话是说夏王启上天作宾客，从天帝那里得到了《九辩》和《九歌》，此后，启开始有《九韶》(招即韶)这个作品。战国时期的诗人屈原(约前 339—前 278)的作品里也提到这一传说，《离骚》曰：“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。”

屈原的传世作品有一部叫《九歌》，全诗共有十一段，每段有小标题。结合诗中内容可知其结构大体如下：

《东皇太一》——叙述祭天神的排场；

《云中君》——祭女性云神的歌；
《湘君》——祭“湘水”男神的歌；
《湘夫人》——祭“湘水”女神的歌；
《大司命》——祭主寿命男神的歌；
《少司命》——祭主寿命女神的歌；
《东君》——祭太阳神的歌；
《河伯》——祭男性河神的歌；
《山鬼》——祭女性山神的歌；
《国殇》——赞颂阵亡烈士的歌；
《礼魂》——祭祀结束时所唱的歌^①。

东汉王逸《楚辞章句》对“九歌”的注释是：

昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲。

这说明“九歌”原是春秋战国时期楚国民间的一种祭祀乐。杨荫浏由此分析《韶》乐的舞蹈部分包含九次变化，所以又称为《九辩》；《韶》乐的歌唱部分包含九段，所以又称为《九歌》^②。但尤其值得注意的是，按王逸的注，《九歌》作为楚国的民间祭祀乐，体现了一种民间风俗与文化，其由来是十分久远的；产生于古老的夏代，也不是没有可能。这条传说暗示了《九歌》产生的年代。

而“九歌”一词，先秦文献上还有各种记载，如：

《左传·文公七年》曰：

夏书曰：“戒之用休，董之用威，劝之以九歌，勿使坏。”九功之德，皆可歌也，谓之九歌。六府三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。义而行之，谓之德礼(T-SW2-2)。

《左传·昭公二十年》曰：

先王之济五味、和五声也，以平其心，成其政也。声也如味。一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。君子听之，以平其心。心平德和(T-SW2-2)。

《左传·昭公二十五年》曰：“子大叔见赵简子。……对曰：‘……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。’(T-SW2-2)

所以，有的学者认为，这些记载是先秦人利用音乐的逻辑关系来讲政治、道德的规范，《左传》文中的“六府三事”，是用九声音列来作比喻的。夏朝的《九歌》、屈原的《九歌》，并非九段歌曲，而是采用九声音列来制作的音乐^③。但也有学者对此提出疑意^④。《九歌》的由来还有待进一步的探讨。

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社1981年版，第53页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社1981年版，第8页。

③ 黄翔鹏：“唯九歌，八风，七音，六律，以奉五声”，载《中央音乐学院学报》1992年第2期，第3~7页。

④ 冯文慈：《评黄翔鹏“九歌”是九声音列说》，载《中央音乐学院学报》1999年第2期，第81~87页。

二、《时日曷丧？》

夏朝启、桀(夏朝末代王)以及商朝纣(商朝末代王)时期，统治阶级生活奢侈腐化，音乐歌舞是他们贪图享受的一个突出的方面。他们也因此而遭到后世批评：

《墨子·非乐》曰：“察九有之所以亡者，徒从饰乐也。于武观曰：‘启乃淫溢康乐，野于饮食，将将惶惶，管磬以方，湛浊于酒，渝食于野。万舞翼翼，章闻于天，天用弗式。’”(T-SW2-3)

《管子·轻重甲》曰：“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”

《吕氏春秋·侈乐》曰：“夏桀、殷紂作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以巨为美，以众为观；傲诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量。”(T-SW2-4)

据《尚书·汤誓》(汤出师伐桀前的誓词)所言，夏朝百姓十分痛恨桀，曾对桀的暴政呼出这样一首民歌：“时日曷丧？予及汝皆亡。”(你这个太阳什么时候消失呢？我们愿意同你一起灭亡。)(T-SW2-5)

三、《大濩》

商汤时有一部著名的乐舞叫《大濩》，关于它的产生时间和内容，《吕氏春秋·古乐》曰：

夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之，汤于是率六州以讨桀罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》。

依此，《大濩》是一部歌颂商王汤率领民众推翻夏桀功绩的乐舞。西周初，《大濩》是“六代乐舞”之一，用于祭奠去世的母亲，《周礼·春官》曰：“乃奏夷则、歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。”

今人研究发现，甲骨文中有不少以“濩”为名的祭祀活动。如：“乙亥卜，贞：王宾大乙濩，亡尤。”(《殷墟书契续编》)“乙卯卜，贞：王宾祖乙濩……。”(《殷契佚存》)

这说明商朝祭祀中有专门的“濩”祭活动。尤其是甲骨学者考证“濩”的字形，认为“濩”字是从“水”从“佳”。“佳”，是鸟形，这是一个象形字，象“飞鸟入水”之形。又据商族起源的历史，传说是有娀氏的女儿简狄一次在河中洗澡，突然天上一只黑色的鸟(玄鸟)临水飞翔而过，掉下了一个蛋，简狄拾起后吞下肚里，因此怀孕，生下了商族的祖先契，商族从此繁衍、发展起来。《史记·殷本纪》(卷3)曰：“殷契，母曰简狄，有娀氏之女……三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契。”

因此说，《大濩》并非如《吕氏春秋·古乐》所说，是一部歌颂商汤的乐舞，而是一部关于商族起源的史诗性乐舞^①。

① 冯洁轩：“论郑卫之音”的附文：商代乐舞试探》，载《音乐研究》1984年第1期，第67~84页。

四、《桑林》

《左传·襄公十年》曰：“宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》。荀偃辞。荀偃、士匄曰：‘诸侯，宋、鲁于是观礼。鲁有禘乐，宾祭用之。宋以《桑林》享君，不亦可乎？’舞，师题以旌夏，晋侯惧而退入于房（T-SW2-6）。”

晋代杜预注：“《桑林》，殷天子之乐名。”桑林，即是桑山之林，是商朝人祭“社”（土地神）场所。《吕氏春秋·顺民》曰：“天大旱，五年不收，汤乃以身祷于桑林。”高诱注：桑林，桑山之林。

以“桑林”为乐舞名，说明这个乐舞原先用于祭土地神的活动。宋国是商族的后裔，继承了《桑林》乐舞。“晋侯惧而退入于房”，可能是因为它具有原始祭祀乐的神秘特点，所以使晋侯感到害怕^①。

之外，《庄子·养生主》中描述庖丁解牛也提及《桑林》：“庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会。”此又说明《桑林》乐舞非常美。

五、《大武》

《吕氏春秋·古乐》曰：“武王即位，以六师伐殷，六师未至，以锐兵克之于牧野，归乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作《大武》。”

西周的宫廷祭祀活动中，曾经是“朱干玉戚，冕而舞《大武》”（《礼记·明堂位》）；“舞《大武》，以享先祖。”（《周礼·春官》）《礼记·乐记》“宾牟贾”篇记载了孔子与宾牟贾关于《大武》的谈话，其中较为详细地论及这部作品的内容与结构形式：“（子曰）且夫《武》，始而北出；再成而灭商；三成而南；四成而南国是疆；五成而分周公左，召公右；六成复缀，以崇天子^②。”

据此可以肯定，《大武》是一部叙述周武王伐纣的史诗性歌舞。一共有六个部分。近代学者研究又注意到《诗经·周颂》里的某些诗篇和《大武》乐歌的联系，王国维认为相应于《大武》“六成”的是六篇诗章是：《昊天有成命》、《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》^③。如《武》一篇，赞颂武王克商的功绩：

(原文)	(释文)
於，皇武王！	啊，英明伟大的武王！
无竞维烈。	坚强奋发，是为荣光。
允文文王！	真有文德，显考文王！
克开厥后。	能够廓开后世大业，
嗣武受之，	武王继承文王遗烈，

① 冯洁轩《“论郑卫之音”的附文：商代乐舞试探》，载《音乐研究》1984年第1期，第67~84页。

② 这段文字意思是：且说《大武》，第一段表示武王开始到北方去讨纣；第二段表示灭掉了商纣；第三段表示凯旋回南方；第四段表示南方小国的服从；第五段表示周公和召公在武王左右辅佐治理天下；第六段反复歌唱舞蹈，表示周朝强盛和武王的天子威严。

③ 王国维：《周大武乐章考》，载《观堂集林》第一册，中华书局1999年版，第104~108页。

胜殷遇刘。

战胜殷商，灭杀纣王。

耆定尔功。

奠定其功，天下共仰^①。

之外，孔子和宾牟贾又谈到《大武》“声淫及商”的问题：

(子曰)“声淫及商何也？”对曰：“非《武》音也。”子曰：“若非《武》音，则何音也？”对曰：“有司失其传也。若非有司失其传，则武王之志荒矣。”子曰：“唯，丘之闻诸苌弘，亦若吾子之言是也。”(T-SW2-7)

按汉代郑玄的注和唐代孔颖达的疏，文中“声淫及商”的“商”，指的是贪商之位，即贪图商朝的天子地位。按这样的解释，就是说武王伐纣不是为了贪图商朝的天子地位，而是替百姓推翻了纣的暴政；《大武》中不该出现武王“贪商”的意图。

但今天研究者结合出土商、周乐器的测音情况分析，基本认为这里的“商”，不是商朝的“商”，而是指音乐中宫、商、角、徵、羽的“商”。周族传统音乐的音阶本来没有“商”音，这种音乐传统一直延续到西周之后。出土的西周晚期“中义钟”(T-TX2-16)和“柞钟”(T-TX2-17)仍然保留着“羽一宫一角一徵”四声音阶的特征，《周礼·春官》叙述《云门》、《咸池》、《大韶》的音乐特征时也没有提及“商”音(详见第三节引文)。因此，“声淫及商何也？”原意是“声音中间有很多商音，为什么呢？”也即《大武》原先是沒有商音的^②。

孔子说《大武》：“尽美矣，未尽善也。”(《论语·八佾》)又可见儒家对《大武》的推崇及评价。

第二节 “雅乐”与礼乐音乐

一、“雅乐”一词的由来

“雅乐”一词，今存文献中最早见于《论语·阳货》：“子曰：‘恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。’”

春秋时代的孔子，他所说的雅乐，是指西周以来礼乐制度中的音乐。而这个与音乐有关系的“雅”字，其最早产生则要追溯到《诗经》中“风、雅、颂”的“雅”。

《论语·子罕》说孔子“自卫返鲁，然后乐正，雅颂各得其所。”《史记·孔子世家》(卷47)说古者诗三千余篇，孔子取可施于礼义者而编《诗经》。所以历史上，孔子“删诗”成为一种说法。但根据《左传·襄公二十九年》记载，公元前544年(其时孔子8岁)，吴公子季札在鲁观乐，所欣赏到的作品已和今存《诗经》篇目大体相同。因此可以肯定，在孔子之前，已经有这样一部大体与今存本相同的《诗经》。

此外，据《吕氏春秋·音初》提到“周公召公取风”，《礼记·王制》曰：“天子五年一巡守……命大师陈诗，以观民风。”

《汉书·艺文志》曰：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”

因此分析，《诗经》最初的编订者是西周的乐官，而“风、雅、颂”的分类是取决于他们。

① 袁梅：《诗经译注》齐鲁书社1985年版，第979页。

② 冯洁轩：《论郑卫之音》(正文)，载《音乐研究》1984年第1期，第67~84页。

雅，古字写作“疋”或“胥”。“雅”与“夏”古音相同，墨子《天志下》引诗“大雅”云“大夏”。《荀子·荣辱》曰：“越人安越，楚人安楚，君子安雅。”《荀子·儒效》曰：“居楚而楚，居越而越，居夏而夏。”“雅”、“夏”为同音假借关系，可以确证。

雅（夏）原是地名，是周族的发源地（位于今陕西省中部地区）；因为是夏人故地，所以周人称之为夏。《论语·述而》中说“子所雅言”，就是说孔子能讲“雅”地的方言，周朝时候“雅言”是官方的标准语音。周族在“雅”地诞生、发展、壮大，“雅”地的历史、地理环境和文化传统对周族的发展产生了深刻的影响，其中也包括音乐文化。雅地在东周以后为秦国所有，公元前544年，吴季札在鲁观赏“秦风”时说：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎？”（意思是：这是夏朝的传统音乐，能像夏朝的音乐一样是伟大的，是最伟大的了！又有周族音乐的传统吧？）（《左传·襄公二十九年》）此话也道出了秦国音乐曾经源于周族和夏朝。

《诗经》风雅颂的“雅”，作为音乐作品分类的名称，其内涵不仅仅是指“雅地”，而是对周族在“雅”地发展起来的传统音乐的一种概称。所以，“雅”的音乐，实际就是周族音乐。

因为这样，《诗经》“二雅”里保存着相当多的周民族历史叙事歌。尤其是“大雅”中的《文王》、《大明》、《绵》、《皇矣》、《文王有声》、《生民》、《公刘》，它们叙述了周族史上历代首领的故事。这些作品同今天少数民族的历史叙事歌（如苗族、彝族的古歌，藏族的格萨尔等）一样，生动地叙述了本民族产生、发展和兴衰历史。此外，“二雅”中还保留着一些周民族的古老风俗歌，如“小雅”中的《鹿鸣》、《瓠叶》，是宴饮歌曲；《车辖》、《鸳鸯》，是婚嫁歌曲，等等。

周族音乐和“雅”地的方言一样，在周朝时居于正统的地位，礼乐制度中所用的“二雅”音乐反映出这样的特点，如《仪礼·燕礼》曰：

工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。……笙入，立于县中，奏《南陔》、《白华》、《华黍》。……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。
遂歌乡乐，周南：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；召南：《鹊巢》、《采蘩》、《采苹》。

这里，《鹿鸣》、《四牡》等均是“二雅”里的作品，而属于十五国风的“周南”和“召南”则是被称为乡乐的。从现存文献上看，大约自孔子以后，“雅乐”就成了礼乐音乐的代称，并一直沿用到清代。

二、礼乐制度

中国古代的礼乐制度产生于西周，相传是周公旦参照夏礼和殷礼制订的，《史记·周本纪》（卷4）曰：“（成王）既绌殷命，袭淮夷，在丰作《周官》，兴正礼乐。制度于是改；而民和睦，颂声兴。”

礼和乐作为一种制度，是治理国家的办法之一。它是从内心教化出发，用以维护周代的等级社会。《周礼·春官》曰：“以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼、神、示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。”

《周礼·地官》曰：“以五礼防民之伪，而教之中；以六乐防民之情，而教之和。”

西周的礼乐制度后经汉代文人追记，主要保留在汉人追记的《周礼》、《仪礼》和《礼记》这三部书中。从这三部书以及其他有关文献的记载来看，西周礼乐制度的音乐活动主要有如下两方面的内容与特点：

(一) 等级化的音乐制度

《周礼·春官》曰：“正乐县之位：王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”

《左传·隐公五年》曰：“公问羽数于众仲，对曰：天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。”

这说明不同地位身份的人，所拥有的乐队和舞队是有严格区别的。1978年湖北随县出土的曾侯乙墓钟磬乐队（位于墓的中室）有编钟、编磬、建鼓、笙、篪、排箫、瑟等乐器，曲尺状排列的编钟和单面的编磬构成三面悬挂着的乐器，这就是文献中所说的“轩县”。

此外，在同一个礼节活动中，不同地位身份的人所用的音乐也有严格的区别，如举行射礼，王、诸侯、大夫、士出场时所用音乐各自不同，《周礼·春官》曰：“凡射，王以《驺虞》为节；诸侯以《狸首》为节；大夫以《采萍》为节；士以《采蘩》为节。”

(二) 繁复的音乐礼节

在西周的各种礼节活动中，音乐往往参与其中，构成了特殊的礼乐音乐形式，并且相当繁复。根据《周礼》、《仪礼》等书记载，重要的音乐礼节有八种：祭天地、祭宗庙、大飨、燕礼、大射、养老、乡饮酒、乡射。这些音乐礼节，从礼节的内容出发，对乐舞及宫调、乐器都有详细的规定。如祭天地、祭宗庙活动中关于演奏“六代乐舞”的详细规定：

《云门》，《周礼·春官》曰：

乃奏黄钟、歌大吕，舞《云门》，以祀天神；……凡乐，圜钟（即夹钟）为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽；雷鼓、雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟；《云门》之舞；冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神可降，可得而礼矣。

《咸池》，《周礼·春官》曰：

乃奏太簇、歌应钟，舞《咸池》以祭地示；……凡乐，函钟（即林钟）为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽；灵鼓灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟；《咸池》之舞；夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。

《大韶》，《周礼·春官》曰：

乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望；……凡乐，黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽；路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌；《九韶》之舞；于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。

《大夏》，《周礼·春官》曰：

乃奏蕤宾，歌函钟（即林钟），舞《大夏》，以祭山川；……

《大濩》，《周礼·春官》曰：

乃奏夷则，歌小吕（即仲吕），舞《大濩》，以享先妣；……

《大武》，《周礼·春官》曰：

乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。……

西周的礼乐制度本质上是维护周天子统治的奴隶制等级社会，以后周王朝虽然灭亡了，但维护等级社会的礼乐制度并没有由此消亡，它为新兴的封建社会的统治者所吸取，为维护他们的统治所用。所以，春秋战国之后，礼乐制度在宫廷从汉代又一直延续到清末。

三、专职乐师的产生和音乐机构的建立

(一) 訾和巫

相传黄帝时候有乐师伦，舜时有乐师夔，尧时有乐师质等。大约从夏朝起，就由“瞽”（盲人）担任专职乐师。《左传·昭公十七年》载太史引《夏书》曰：“辰不集于房，瞽奏鼓，啬夫驰，庶人走。”西晋杜预注：“瞽，乐师”。这句话的意思是：日月交会不在正常的地位上（即日食），瞽师击鼓，啬夫驾车，百姓奔跑。又《国语·周语》：

……故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞍赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉。（T-SW2-8）

韦昭注：瞽，乐师；曲，乐曲也。这段文献里谈的“瞽”、“瞍”、“矇”都是盲人。瞽不仅要向天子进献乐曲，还要教诲天子。西周“大司乐”机构里，仍有许多“瞽矇”乐师。《周礼·春官》曰：“瞽矇：上瞽四十人，中瞽百人，下瞽百有六十人。”

巫，是古代祭祀活动中能以歌舞沟通鬼神的人。东汉许慎《说文解字》：“巫，祝也；女能事无形，以舞降神者也；象人两袖舞形，与工同意；古者巫咸初作巫。”

古代女性的巫曰“巫”，男性的巫曰“觋”，可以说他们都是善于歌舞的乐师。而歌舞过于盛行，又被称为“巫风”。《尚书·伊训》曰：“（成汤）曰：敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”孔颖达疏：巫以歌舞事神，故歌舞为巫、觋之风俗也。《说文解字》中提到的巫咸这个人，《世本》（荀子林辑本）曾记载曰：“巫咸作鼓。”即巫咸发明了鼓。

(二) 睽宗与大司乐

《礼记·明堂位》记载古代的学校说：“米廪，有虞氏之庠也；序，夏后氏之序也；瞽宗，殷学也；频宫，周学也。”其中的“瞽宗”，郑玄注：乐师瞽矇之所宗也。古者有道德者使教焉，死则以为乐祖，于此祭之。《周礼·春官》曰：“凡有道者、有德者，使教焉。死则以为乐祖，祭于瞽宗。”瞽宗，是乐师瞽人的宗庙。它成为商代的学习场所，是以瞽师传习音乐为主的，说明商代已有专门的乐师传习制度。

大司乐，是西周时建立的宫廷音乐机构。《周礼·春官》曰：“大司乐掌成均之法；以治建国之学政，而合国之子弟焉。”

这是说大司乐机构中负责人“大司乐”的职能：一是掌管宫廷的音乐活动，所谓“成均之法”，是指乐律学理论^①。二是掌管朝廷贵族子弟的学习。

据《周礼·春官》记载，大司乐中有一千四百多人。其中含有中大夫、下大夫、上士、中士、下士五个等级的职官，他们分担任大司乐、乐师、大师、小师、典同、磬师、钟师、笙师、镈师、棘师、旄人、籥师、籥章、鞮鞞氏、典庸器等具体音乐活动和音乐教育的职事。此外，“大司乐”还有大批像瞽矇、眡瞭这样的民间乐工。

^① 郑祖襄：《“成均之法”辨》，载《音乐艺术》1994年第3期，第1~3页。

四、音乐教育的产生和发展

以培养人的思想、品德和情感为目的的中国古代音乐教育，相传在虞舜时期就已产生（见上引《尚书·尧典》）。在商代的甲骨文中有这样一条卜辞：“丁酉卜，其呼以多方小子小臣，其教戒？”（《殷契粹编》）

古文字学界认为，“戒”字的字形是像人手持戈，它有两个含义：一是持戈而警戒，一是持戈而舞蹈。因此，“教戒”一词包含着习乐和习武两个方面。这条卜辞所占卜的内容是教外国青年学子学“戒”的事情。郭沫若据此认为：“殷时邻国，多遣子弟游学于殷。”“多国之小子小臣同受殷人之教戒，非留学制之滥觞而何欤？”根据这样的理解可以推测，商朝既然能接纳外国青年学子习乐习武，本国的贵族子弟必然优先受到乐舞和武艺的教育。

西周建立以后，宫廷的音乐教育已发展得相当完备。《周礼·春官》曰：“（大司乐）以乐德教国子：中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语；以乐舞教国子：舞《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”（T-SW2-9）

郑玄注：“中，犹忠也；和，刚柔适也；祗，敬；庸，有常也；善父母曰孝；善兄弟曰友。兴者，以善物喻善事；道，读曰导，言古以剖今也；倍文曰讽；以声节之曰诵；发端曰言；答述曰语。”（T-SW2-9）所谓国子。就是公卿大夫的子弟，即周朝的贵族子弟。这说明西周贵族子弟所受的音乐教育包括着诗、乐、舞三个方面。并且，他们是从幼时开始学习，随着年龄的增长学习的内容也不断增加，《礼记·内则》曰：“十有三年，学乐、诵诗、舞《勺》；成童（十五），舞《象》、学射御；二十而冠，始学礼，可以衣裳帛，舞《大夏》。”

第三节 民间音乐和少数民族音乐

夏、商、西周时期的民间音乐和少数民族音乐在历史文献中也有留载。

一、《易经》中的民歌

《周易》是中国古代先民的一部筮书，即算卦书。它分《易经》和《易传》两部分。《易经》以八卦（乾、坤、离、坎、巽、震、艮、兑）为基本，相重叠而组成六十四卦。每卦有六爻，六十四卦共有三百八十四爻。卦有卦辞，爻有爻辞。《易经》相传萌芽于殷周之际。《易传》是解释卦辞和爻辞的文字，共十篇，称之为《十翼》，大抵是战国或秦汉时人所作。卦辞和爻辞，多半是简短的韵语，先秦人称之为“繇”。繇与谣为假借关系，因为卦辞和爻辞与歌相类似，故称谣。今人研究发现，古人引诗（歌）为占，逐渐演变为占卜辞。所以《易经》中不少卦辞和爻辞保存了一些古老的民歌^①。如《屯·六二》（爻辞）：“屯如，適如，乘马班如；匪寇，婚媾。女子贞不字，十年乃字。”

前四句是一首婚嫁之歌，意思是：“逡巡不前，行路踌躇，不是前来抢劫，而是迎娶新娘。”而其后的“女子贞不字，十年乃字”，则是添加在歌词后面的占卜辞，意思是：占问女子不许嫁之事，十

^① 郭沫若：《中国古代社会研究》，《郭沫若全集·历史编第一卷》，人民出版社 1982 年版。

年乃许嫁^①。

又如,《贲·六四》(爻辞):“贲如,皤如,白马翰如;匪寇,婚媾。”

这首和《屯·六二》中的歌词出自同一歌调。意思是:“奔跑气吁吁,太阳火辣辣。高头白马,向前飞奔。不是来抢劫,而是迎娶新娘。”又如《中孚·九二》(爻辞):“鹤鸣在阴,其子和之。我有好爵,吾与尔靡之。”

这是一首富于生活情趣和艺术性的歌曲。意思是:“老鹤在树荫下鸣叫,小鹤在旁边附和。我有美酒,与你共享用。”

二、《诗经》中的早期作品

《诗经》作品分“风、雅、颂”三大类,收录的大部分作品属于春秋战国时代,其中也有一些属于西周时期。前面谈到的“二雅”中的周族历史叙事歌、风俗歌都属于西周、甚至西周以前的作品。《诗经》“颂”一类中也有一些比较早的作品,除上面提到的《武》、《酌》等是《大武》里的歌词,还有如《周颂·有瞽》,是西周成王时期的一首祭祀歌曲:

(原文)

有瞽有瞽,
在周之庭。
设业设虞。
崇牙树羽。
应田县鼓。
鼗磬柷圉。
既备乃奏,
箫管备举,
喤喤厥声。
肃雍和鸣。
先祖是听。
我客戾止,
永观厥成。

(释文)

盲人乐师,盲人乐师,
在那周朝太祖庙庭。
设置乐架,有那大板、竖柱。
精刻重牙,又插美丽羽翎。
小鼓、大鼓,又有悬鼓。
摇鼓、玉磬、木柷、木敔,十分齐整。
既已完备,乃奏钟磬,
排箫、大管,全都吹奏起来,
喤喤盈耳,它那清越之声。
庄重和谐,众乐和鸣。
列位先祖,恭请聆听。
我的贵宾已经到达,
久久观礼,其礼大成。

这首歌曲描写了西周祭祀时的音乐场面及使用的乐器,其内容又具音乐史料价值。“风”里面也有比较早的作品,如《豳风·七月》,是一首叙述西周时农夫一年四季劳动生活的歌,类似民间音乐中的“十二月”歌:

(原文)

(首段):七月流火,
九月授衣。
一之日觱发,

(释文)

七月黄昏火星沉。
九月寒衣给一身。
十一月,寒风紧,

① 高亨:《周易古经今注》(重订本),中华书局1984年版,第171页。

二之日栗烈。
无衣无褐，
何以卒岁？
三之日于耜，
四之日举趾。
同我妇子，
馌彼南亩，
田畯至喜！

十二月，冷森森。
粗衣布衫没一件，
怎能度残年？
正月犁锄该修整，
二月举足把地耕。
妻子儿女一同去，
送饭送到南北地，
大管家吃吃喝喝倒得意！

此外，叙述民间农事的《周颂·载芟》、反映士兵征战的《豳风·破斧》等也属于西周时期的民歌。

三、四夷之乐

四夷，是指华夏民族四周的少数民族。它们的音乐，古书上称为四夷之乐。夏朝时候，就有少数民族的音乐传入中原，宋代罗泌《路史·后纪》十三注（罗莘注）引《竹书纪年》曰：“少康即位，方夷来宾，献其乐舞。”

又《后汉书·东夷传》（卷 85）注（唐代李贤等注）引《竹书纪年》曰：“后发即位元年，诸夷宾于王门，诸夷入舞。”

西周建立以后，“大司乐”中也吸收了一些少数民族的音乐和少数民族的乐师，《礼记·明堂位》曰：“纳夷蛮之乐于大庙，言广鲁于天下也。”

《周礼·春官》曰：

鞞师掌教鞞乐，祭祀则师其属而舞之，大飨亦如之。旄人掌教舞散乐（郑玄注：散乐，野人为乐之善者），舞夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。……鞮鞞氏掌四夷之乐（郑玄注：四夷之乐，东方曰鞞，南方曰任，西方曰株离，北方曰禁），与其声歌。

郑玄的注释不能全解，其中说“东方曰鞞”，可见“鞞师”和“鞞乐”来自东夷。据民族史的研究，商周时期位于中国的北边有猃狁、东北方有肃慎、西边有“西羌”、东边有淮夷和徐夷、南边有“荆蛮”。这些古代民族和今天中国周边的少数民族有着很深的历史渊源关系^①。民间音乐和少数民族音乐流入宫廷，丰富了宫廷的礼乐音乐，也促进了西周音乐的发展。

此外，《史记·赵世家》（卷 43）记载赵国祖先造父曾为周穆王（前 976—前 922 年间在位）驭车西巡，见到西王母：

造父幸于周缪（通穆）王。造父取骥之乘匹，与桃林盗骊、骅骝、绿耳，献之缪王。缪王使造父御，西巡狩，见西王母，乐之忘归。

后来西晋太康二年（281 年）在战国魏襄王墓中发现一些史书（称之为“汲冢书”），其中有一部《穆天子传》，又详细记载了周穆王西行的事情，提到在“玄池之上，乃奏广乐，三日而终”及“琴、瑟、竽、籥、筦、鼓、钟”等乐器。相传为战国列御寇所著的《列子·周穆王》也有类似的记载。

^① 郑祖襄：《“雅乐”与“四夷之乐”》，载《民族艺术研究》1990 年第 1 期，第 30~31 页。

周穆王西行，对古代中外文化交流是一件重要的事情，这点可以肯定。但是他西行时是否有这么多的音乐活动，研究者还持有不同看法^①。《穆天子传》和《列子》二书的真实程度还有待于探讨。

第四节 乐器的发展

这一时期，从已知的考古发现和文献的记载来看，乐器在种类和数量上都有很大的发展，大型的乐队音乐已经形成。

一、考古发现的古乐器

目前考古发现的夏、商、西周时期乐器主要有以下几种：

(一) 坙

1. 甘肃玉门市火烧沟遗址（根据该遗址出土的多数文物判断，其历史年代属于父系氏族社会晚期至奴隶社会早期）中发现二十多个彩色陶埙，形状为圆鱼形，三音孔。“鱼”的嘴是一个吹孔，“鱼”的两肩各有一个按音孔、腹部左下有一个按孔。这批陶埙一般能吹出四个音（图 2-1）。

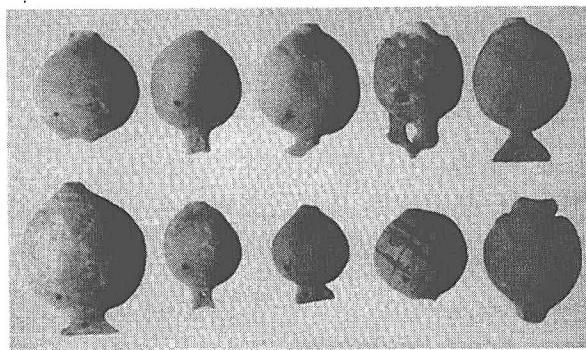


图 2-1 甘肃玉门市火烧沟遗址出土圆鱼形三音孔彩色陶埙

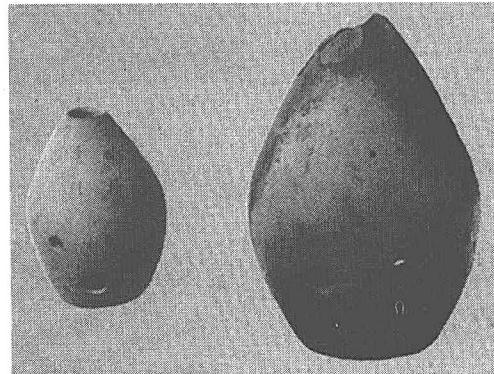


图 2-2 河南辉县琉璃阁 150 号殷墓出土商代后期五音孔陶埙

2. 河南辉县琉璃阁 150 号殷墓（属商代后期）出土两枚（一大一小）平底卵形的五音孔陶埙（图 2-2），其中一枚完好的（小的）陶埙经测试，能吹出十一个音（谱 2-1，黑符头音表示难于吹奏）：

谱 2-1



^① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册，人民音乐出版社 1981 年版，第 40 页。）：“周穆王在公元前 10 世纪带出去的中国音乐，对于当时及以后那些地区的外国音乐，会产生一定的影响；……”冯文慈《中外音乐交流史》（湖南教育出版社 1998 年版，第 10 页。）：“《穆天子传》中的小说家言，不能视作中外音乐交流的可信史料，这是肯定无疑的。”

3. 河南安阳殷墟侯家庄 1001 号墓出土了商代骨制五音孔陶埙 (T - TX2 - 1), 安阳小屯殷墓出土商代武丁时代五音孔陶埙, 经测试能吹出十二个音(谱 2 - 2):

谱 2 - 2



(二) 磬

1. 山西夏县东下冯遗址出土夏代石磬。长 69 厘米, 高 55 厘米, 表面未经磨平, 上部有一穿孔。石磬经测音, 为小字一组 $\sharp C$ 音(图 2 - 3)。

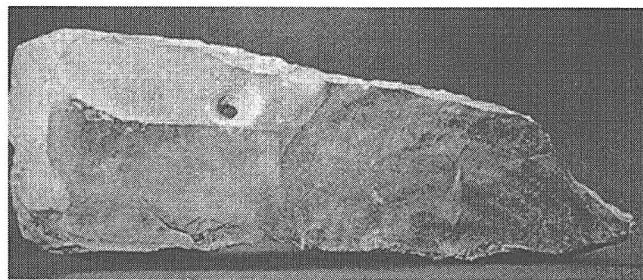


图 2 - 3 山西夏县东下冯遗址出土夏代石磬

2. 山西襄汾陶寺墓地出土夏代石磬。经测音音高也是小字一组 $\sharp C$ 音(T - TX2 - 2)。

3. 河南安阳武官村出土商代虎纹石磬。表面平滑, 制作精美, 虎纹线条雄健有力。磬体长 84 厘米, 高 42 厘米 (图 2 - 4)。此磬经测音, 音色浑厚悦耳, 音高也为小字一组 $\sharp C$ 音。(T - YX2 - 1)

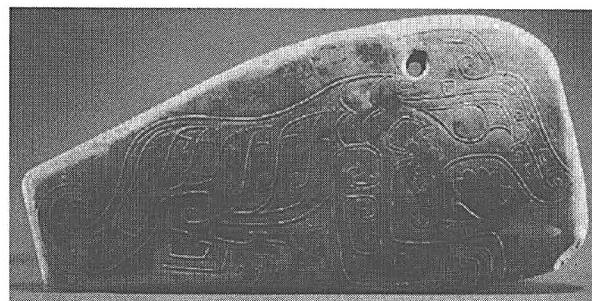


图 2 - 4 河南安阳武官村出土商代虎纹石磬

4. 河南安阳小屯村北出土商代龙纹石磬。长 88 厘米, 高 28 厘米, 两面各雕有一龙形纹(T - TX2 - 3)。

5. 河南禹县出土龙山文化晚期石磬和河南偃师二里头出土石磬 (属二里头文化三期), 形制已略呈现出倨句形状(T - TX2 - 4、T - TX2 - 5)。

6. 北京故宫藏三件套商代编磬(图 2-5)。



图 2-5 北京故宫藏三件套商代编磬

三件磬刻有“永启”、“夭余”和“永余”铭文，音高分别是(谱 2-3)：

谱 2-3



(三) 鼓

在山西襄汾陶寺墓地除发现石磬外，还有一个鼍鼓(图 2-6)。鼍鼓，是一种用鳄鱼皮做的鼓，是一种古老的乐器。《吕氏春秋·古乐》曰：“帝颛顼……乃令鼍为乐倡。鼍乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。”《诗经·大雅》“灵台”篇有曰：“鼍鼓蓬蓬。”山西这件鼍鼓高约 100 厘米，上口直径 43 厘米，下口直径 57 厘米。鼓身四周有白、黄、黑、蓝等色绘成的图案。这个鼍鼓和石磬同放在墓中，是墓主人生前的礼器。

此外，在湖北崇阳曾出土商代晚期铜鼓(T-TX2-6)。夏、商鼓的历史脉络依稀可见。

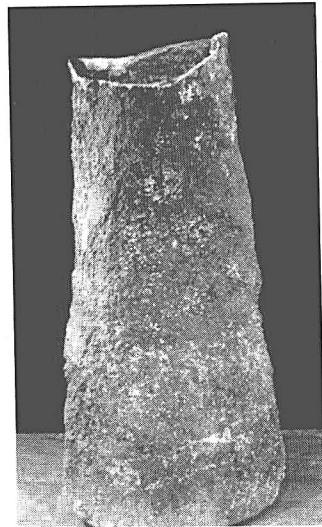


图 2-6 山西襄汾陶寺墓地出土鼍鼓

(四) 钟

《孟子·尽心下》曰：“禹子曰：禹之声，尚文王之声。孟子曰：何以言之？曰：以追蠡。”

这段话的意思是，高子根据夏禹钟钟钮上的磨损痕迹，推断夏禹的音乐要胜过周文王时的音乐。如据此，则夏朝已经有钟，但目前考古尚未有发现。发现较多的则是属于钟类乐器的商代铙和编铙。《周礼·地官》“鼓人”曰：“以金铙止鼓。”郑玄注：铙，如铃，无舌，有秉，执而鸣之。考古发现的单件铙和三件套的编铙已经不少，如北京故宫博物院所藏商代兽面纹大铙(T-TX2-7)，河南温县小南张出土三件套商代编铙，河南安阳殷墟小屯妇好墓出土五件套编铙(图 2-7)等。

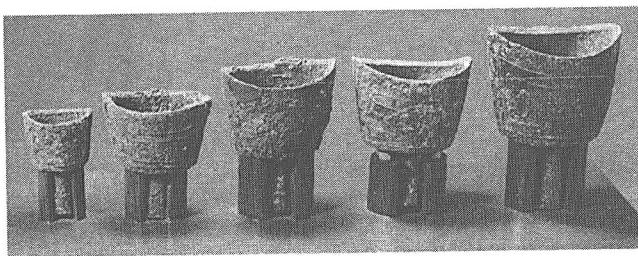


图 2-7 河南安阳殷墟小屯妇好墓出土五件套编铙

铙的合瓦形形状以及它的音高问题正在引起越来越多的学者们的注意。同时，这一时期属于钟一类乐器的镈钟、甬钟在考古上也多有发现(T-TX2-8, T-TX2-9)。

随着出土乐器的不断发现，通过对乐器的种类、数量、形制、类型的比较研究，可以观察到它们的音乐文化在古代

地域上的联系。二里头文化的夏磬、铃和商周时期的磬、铃都有一定的联系。商朝后期音乐文化(殷墟)在其前期基础上又有较大的发展。周朝前期的音乐文化继承了商朝的一些因素,后期的音乐文化则发生了重大的变革与发展^①。

二、甲骨文中关于乐器的字

甲骨文是商代中晚期的一种成熟、流行的文字。自20世纪初发现以来,经过八九十年的研究已经可以确认许多关于音乐方面(主要是乐器)的字。下面分别叙述:

磬,甲骨文是一个象形字,一边像一块悬挂的石磬,另一边像一人执槌击磬。

鼓,甲骨文也是一个象形字。左边的字符,其上边像鼓上的装饰;中间像鼓的正面;下边的像鼓足。右边的字符像一人持槌击鼓。此外,蒉,也是一种大鼓,像三支大槌同时击鼓,《诗经·大雅》“灵台”篇有“蒉鼓维庸”句。丰,甲骨文也是象形字,也是一种大鼓。鼗,即后世民间的拨浪鼓,甲骨文写作“鞶”。

庸,也见甲骨文,又写作镛,是一种大钟。《尔雅·释乐》曰:“大钟谓之镛。”《逸周书·世俘》曰:“王入,奏庸。”

龠,甲骨文为象形字,像一种编管的旋律乐器。《礼记·明堂位》载伊耆氏之乐的“苇龠”即是这种乐器。西周以后的排箫可能是从它发展而来的。

龢,古代写作“龢”,甲骨文为形声字。《尔雅·释乐》曰:“大笙谓之巢,小笙谓之和。”可见“龢”是一种小笙。

缶,甲骨文象形,像一个盛酒浆的瓦器。因能敲击出声而被当作乐器,《史记·廉颇蔺相如列传》(卷81)曰:“秦王为赵王击缶。”

竽,也是一种笙,汉代郑玄注《周礼·春官》“笙师”条引郑司农话:“竽,三十六簧;笙,十三簧”。甲骨文字形像竽。

乐,许慎《说文解字》解释曰:“五声八音总名。像鼓鼙。木,虞也。”即认为“乐”的字形像鼓,是一个象形字。甲骨文被发现之后,其中有“乐”字(图2-8)。近代甲骨学者罗振玉认为甲骨文“乐”字是“从丝附木,琴瑟之象也。”即认为“乐”字最初是一种弦乐器。今人研究认为,甲骨文“乐”字的上半部并非是“丝”字,而是两个“幺”字;它和下面的“木”组成“乐”字。联系历史上有关的记载和少数民族音乐生活的习俗中多有围绕大木桩唱歌跳舞,以及古代“乐”字包括着诗、乐、舞的涵义,推断甲骨文的“乐”字不是会意字,而是形声字:其下部是“木”,为众人围大木桩跳舞之形;其上部为“幺”,为乐舞者歌唱吆喝之声^②。

三、“八音”乐器分类法

“八音”一词,相传虞舜时候已经有之(《尚书·尧典》)。西周时期,

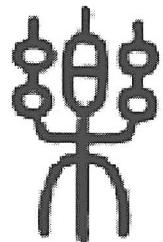


图2-8 甲骨文“乐”字
(《殷墟书契后编二卷》)

① 方建军:《中原地区商周乐器文化因素分析》,载《交响》2005年第4期,第17~32页。

② 冯洁轩:《乐字析疑》,载《音乐研究》1986年第1期,第63~68页。

则明见于典籍，《周礼·春官》曰：“大师掌六律六同，……皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。”

八音，是以乐器的制作材料来划分的，根据西周时期的有关记载，每类之下有如下几种乐器：

金：钟—编钟、钲、𬭚于、铙、铎等。目前考古发现，西周中、晚期已产生双音结构的编钟，如陕西扶风出土的西周晚期“中义”（八件一套）编钟（T-TX2-10）和“柞钟”（八件一套）（T-TX2-11），钟的正鼓部和侧鼓部均能敲击出相距三度的两个音。“中义”编钟双音测试音高如下（谱2-4，全音符表示隧部音，黑符表示右鼓音）：（T-YX2-2）

谱2-4



石：磬—编磬。

土：埙、缶。

革：鼓类乐器，如建鼓、悬鼓、鼙、鼗等。

丝：琴、瑟。

木：柷（T-TX2-12）、敔（T-TX2-13）。

匏：笙、竽等。

竹：龠、箫、管等。

西周的礼乐音乐中，已经产生一些固定的伴奏和合奏形式，如《云门》、《咸池》、《大韶》，基本是用鼓、鼗、管、琴、瑟来伴奏。《仪礼·大射》记载当时大射仪的乐队场面是：

乐人宿悬于阼阶东，笙、磬西面，其南笙、钟，其南𬭚，皆南陈。建鼓在阼阶西，南鼓。应鼙在其东，南鼓。西阶之西，颂磬，东面；其南钟，其南𬭚，皆南陈。一建鼓在其南，东鼓。朔鼙在其北。一建鼓在西阶之东，南面。鼗在建鼓之间；鼗倚于颂磬，西纮^①。

根据这样的记载，大射仪演奏的乐队可以排列如下：

（堂上）						
贵族席位						
歌唱和弹瑟的乐工						
颂磬	（西阶）	建鼓	鼗	建鼓	应鼙	（东阶）
颂钟					笙磬	笙钟
𬭚					𬭚	
朔鼙						
建鼓						

① 奝阶：堂前东阶；𬭚：同镈；颂：郑玄注：古文颂为庸；鼗：郑玄注：竹也，谓笙箫之属；纮：郑玄注：编磬绳也。

第五节 乐律学的形成

进入夏朝以后,随着音乐实践的发展,乐律学也在不断进步和发展。从留存的文献记载看,到了西周时期,乐律学的理论规范已经初步形成。

一、古乐器测音与音阶问题

甘肃玉门火烧沟出土的夏代三音孔埙,已经反映出当时该地区古代先民具有四声的音乐实践。安阳出土的商代五音孔陶埙所能吹奏的音已很接近十二律(缺一个音),它具备以后历史上三种音阶(雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶)所用的各个音(谱 2-5):

谱 2-5



从出土的两个商代五音孔所能吹奏的音来看,商代已具备产生十二律的音乐基础。又《左传·定公四年》曰:

子鱼曰:“……故周公相王室,以尹天下,于周为睦。……分康叔以大路、少帛、絛旄、旃旌、大吕……分唐叔以大路、密须之鼓、阙巩、姑洗、怀姓九宗、职官五正。”(T-SW2-10)

其中的大吕、姑洗,西晋杜预注:钟名。周初已有此二律律名,十二律产生则应在商代已经完成。此外,西周制作乐器的工艺水平也相当高,《周礼·冬官·考工记》记载了制作钟、磬的工艺和调节音色、音高的技术。上列“中义”编钟的双音现象也说明制作双音钟的工艺技术已经相当成熟。

二、十二律、五声音阶名称的产生

十二律相传在黄帝时代已经产生(《吕氏春秋·古乐》);但十二律和五声音阶的名称,据今天所见最早的可信文献是《国语·周语》和《周礼·春官》。《国语·周语》曰:

王(周景王,前 544—前 520 年间在位)将铸无射,问律于伶州鸠。对曰:‘律所以立均出度也。古之神瞽,考中声而量之以制,度律均钟,百官轨仪。纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也。夫六,中之色也,故名之曰黄钟,所以宣养六气、九德也。由是第之:二曰太簇,所以金奏赞阳出滞也。三曰姑洗,所以修洁百物,考神纳宾也。四曰蕤宾,所以安靖神人,献酬交酢也。五曰夷则,所以咏歌九则,平民无贰也。六曰无射,所以宣布哲人之令德,示民轨仪也。为之六间,以扬沈伏,而黜散越也。元间大吕,助宣物也。二间夹钟,出四隙之细也。三间仲吕,宣中气也。四间林钟,和展百事,俾莫不任肃纯恪也。五间南吕,赞阳秀也。六间应钟,均利器用,俾应复也(T-SW2-11)。

这段略带有传说色彩的记载，却是道出了古代盲人乐师发明创造十二律的思想与方法。而伶州鸠对十二律律名的解释又是有周朝政治思想和文化观念的^①。

伶州鸠又把七声音阶的产生归为武王伐纣时天上的星象，《国语·周语》：

王曰：“七律者何？”对曰：“昔武王伐殷，岁在鹑火，月在天驷，日在析木之津，辰在斗柄，星在天鼋，星与日辰之位，皆在北维，颛顼之所建也，帝喾受之。我姬氏出自天鼋，及析木者，有建星及牵牛焉，则我皇妣大姜之侄，伯陵之后，逢公之所冯神也。岁之所在，则我有周之分野也，月之所在，辰马农详也，我太祖后稷之所经纬也，王欲合是五位三所而用之，自鹑及驷，七列也，南北之揆，七同也。凡神人以数合之，以声昭之，数合声和，然后可同也，故以七同其数，而以律和其声，于是乎有七律^②。”(T-SW2-12)

伶州鸠是位乐师，也是一位星占师，所以他用武王伐纣的时候天上星象排列有“七”，来说明七律的由来。这个解释有他的历史原因，但至少说明“七律”在周以前的商代已经运用^③。然而，他们谈的“七律”是一种什么样的七声音阶呢？两人都没提及。东汉贾逵注“七律”曰^④：

周有七音，谓七律谓七音器也，黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫，蕤宾为变徵。

贾逵的注释是否有据尚待进一步研究，但后来历史上谈雅乐音阶（也称古音阶）的由来就是根据这个记载。

又《周礼·春官》曰：

大师掌六律六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射；阴声：大吕、应钟、南吕、函钟（即林钟）、小吕（即仲吕）、夹钟，皆文之以五声：宫、商、角、徵、羽。……凡为乐器，以十有二律为之度数，以十有二声为之齐量。

依上述文献记载来看，十二律和七声音阶至晚在西周已经产生。

关于宫、商、角、徵、羽五声音阶的名称，汉代以后，多用阴阳五行学说来解释。当今有的学者认为它们可能源于古代天文学，原因是古代天文学中的“二十八宿”，其中有“宫”、“商”、“角”、“氐”、“翼”的名称^⑤。

十二律和五声音阶的名称来源还有待于考古的发现和进一步研究。

三、宫调理论

《礼记·礼运》曰：“五声、六律、十二管，还相为宫也。”

还相为宫，即所谓旋宫，也即宫音在十二律上轮番为宫。如果按五声音阶排列，每个音可以成为调的主音，就推演形成一个六十调的宫调体系；如果按七声音阶排列，就是一个八十四调的宫调体系。按五声音阶的“十二宫”（均）六十调可排列如下：

① 郑祖襄：《伶州鸠答周景王“问律”之疑和信》，载《音乐研究》2004年第2期，第28~35页。

② 冯文慈：《释“长律者何”》，载《南艺学报》1986年第1期，第3~5页。

③ 郑祖襄：《伶州鸠答周景王“问律”之疑和信》，载《音乐研究》2004年第2期，第28~35页。

④ 郑祖襄：《雅乐七声考辨》，载《艺苑》1987年第2期，第2~6页。

⑤ 冯文慈：《释“宫商角徵羽”阶名由来》，载《中国音乐》1984年第1期，第22~23页。

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
钟	吕	簇	钟	洗	吕	宾	钟	则	吕	射	钟
黄钟宫	宫	商	角			徵		羽			
大吕宫	宫	商	角	角		徵		羽			
太簇宫		宫	商	角			徵		羽		
夹钟宫	羽		宫	商	角			徵			
姑洗宫		羽		宫	商	角			徵		
仲吕宫	徵	羽			宫	商	角				
蕤宾宫		徵	羽		宫	商	角				
林钟宫		徵	羽		宫	商	角				
夷则宫	角		徵	羽		宫	宫				
南吕宫		角		徵	羽		宫		商		
无射宫	商	角			徵	羽			宫		
应钟宫		商	角		徵	羽			宫		

《周礼·春官》载西周祭祀乐中是以“圜(即夹钟)钟为宫、黄钟为角、太簇为徵、姑洗为羽”的记写方式,这是说以某“律”为某“音”,是一种“为调式”的宫调称谓方式。此外,在古代乐律学中,“均”,是指八度中的各音位置。“宫”,除了是指以某律为宫的调之外,还具有“均”的含义,即又说明以某律为宫后的其他各音的位置。“调”,则是指以每宫(均)之中,宫音之外的各音为主音的调式。因此,“宫调”二字就成为中国古代音乐基本理论的概称。

思考题

一、名词解释

雅乐 礼乐制度 六代乐舞 訾 巫 大司乐 四夷之乐 八音十二律 五声音阶
雅乐音阶 旋宫 均

二、问答题

1. 周代礼乐制度有哪些特点?
2. 简述夏商周三代陶埙发展的历史。
3. 简述商、周时期的音乐教育。
4. 简述西周乐学理论的特点。

参考文献

一、著作

- 中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐文物大系·上海江苏卷》,大象出版社 1996 年版。
中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐文物大系·北京卷》,大象出版社 1996 年版。
中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐文物大系·山西卷》,大象出版社 2000 年版。

- 王国维:《观堂集林》(第一册),中华书局 1999 年版。
- 郭沫若:《中国古代社会研究》,收入《郭沫若全集·历史编第一卷》,人民出版社 1982 年版。
- 高 亨:《周易古经今注》(重订本),中华书局 1984 年版。
- 袁 珂:《山海经校注》,上海古籍出版社 1991 年版。
- 袁 珂:《山海经全译》,贵州人民出版社 1994 年版。
- 杨伯峻编著:《春秋左传注》(修订本),中华书局 2006 年版。
- 杨伯峻、徐提译:《白话左传》,岳麓书院 1993 年版。
- 邬国义等:《国语译注》,上海古籍出版社 1994 年版。
- 袁 梅:《诗经译注》,齐鲁书社 1985 年版。
- (宋)洪兴祖:《楚辞补注》,中华书局 1986 年版。
- 黄翔鹏:《乐问》,收入《乐问》,《中央音乐学院学报》2000 年版。
- 黄翔鹏:《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》,收入《乐问》,《中央音乐学院学报》2000 年版。
- 冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社 1998 年版。
- 吉联抗辑译:《春秋战国音乐史料》,上海文艺出版社 1981 年版。
- 吉联抗译注:《墨子·非乐》,人民音乐出版社 1980 年版。
- 吉联抗译注:《乐记》,人民音乐出版社 1980 年版。

二、论文

- 高 亨:《周代“大武”乐的考释》,载《山东大学学报》1955 年 2 卷第 2 期。
- 李纯一:《关于殷钟的研究》,载《考古学报》1957 年第 3 期。
- 李纯一:《略谈周代琴的艺术》,载《音乐研究》1962 年第 3 期。
- 裘锡圭:《甲骨文中的几种乐器名称——释庸、丰、韶》,载《中华文史论丛》1980 年第 2 辑。
- 郭沫若:《释和言》,载《郭沫若全集·考古编》第一卷,科学出版社 1982 年版。
- 冯洁轩:《论郑卫之音》(附文:《商代乐舞试探》),载《音乐研究》1984 年第 1 期。
- 冯文慈:《释“宫商角徵羽”阶名由来》,载《中国音乐》1984 年第 1 期。
- 冯洁轩:《乐字析疑》,载《音乐研究》1986 年第 1 期。
- 修海林:《乐之初义及其历史沿革》,载《人民音乐》1986 年第 3 期。
- 冯文慈:《释“七律者何”》,载《南艺学报》1986 年第 1 期。
- 孙维权:《商代大濩乐探讨》,载《中国音乐学》1986 年第 1 期。
- 彭 松:《〈大武〉舞的时代背景和诗乐舞结构》,载《舞蹈论丛》1986 年第 2 期。
- 郑祖襄:《雅乐七声考辨》,载《艺苑》1987 年第 2 期。
- 李纯一:《庸名探讨》,载《音乐研究》1988 年第 1 期。
- 蔡仲德:《说“审诗商”》,载《星海音乐学院学报》1988 年第 1 期。
- 郑祖襄:《古律探源录》,载《中央音乐学院学报》1988 年第 3 期。
- 方建军:《先秦笛子初研》,载《黄钟》1989 年第 3 期。
- 刘再生:《孔子的〈大武〉观》,载《音乐研究》1990 年第 3 期。
- 陈其伟:《殷墟卜辞中有关音律的记载》,载《黄钟》1990 年第 3 期。

- 方建军:《先秦文字所反映的十二律名称》,载《中央音乐学院学报》1990年第4期。
- 修海林:《龢之初义及其文化学研究》,载《中央音乐学院学报》1990年第4期。
- 应有勤、孙克仁:《比三分损益律更早的律制》,载《音乐艺术》1990年第4期。
- 项 阳:《乐之初义之我见》,载《中国音乐学》1991年第2期。
- 方建军:《关于几件先商埙的探讨》,载《中国音乐学》1991年第2期。
- 郭树群:《对〈比三分损益律更早的律制〉的质疑》,载《音乐艺术》1992年第2期。
- 孙克仁、应有勤:《中国十二律的最初状态》,载《中国音乐学》1992年第2期。
- 黄翔鹏:《唯九歌,八风,七音,六律,以奉五声》,载《中央音乐学院》1992年第2期。
- 方建军:《古乐铭刻释例》,载《中央音乐学院学报》1992年第2期。
- 李方元:《周代宫廷雅乐得历史渊源及成因》,载《音乐艺术》1993年第3期。
- 唐健垣:《商代弦乐器及木制乐器》,载《中国音乐学》1993年第4期。
- 冯洁轩:《驳周武彦君十文》,载《音乐研究》1994年第1期。
- 郑祖襄:《“成均之法”辨》,载《音乐艺术》1994年第3期。
- 黄翔鹏:《七律定均五声定宫》,载《中央音乐学院学报》1994年第3期。
- 孙晓晖:《大小雅乐考》,载《交响》1996年第2期。
- 孙晓晖:《先秦盲人乐官制度考》,载《黄钟》1996年第4期。
- 胡企平:《释官商角徵羽五声音阶的由来》,载《黄钟》1996年第4期。
- 冯文慈:《评黄翔鹏“九歌”是九声音列说》,载《中央音乐学院学报》1999年第2期。
- 冯光生:《周代编钟的双音钟技术及应用》,载《中国音乐学》2002年第1期。
- 郑祖襄:《伶州鸠答周景王“问律”之疑和信》,载《音乐研究》2004年第2期。
- 王子初:《石磬的音乐考古学断代》,载《中国音乐学》2004年第2期。
- 孔义龙:《西周早中期甬钟音列及其数理特征》,载《中国音乐学》2005年第3期。
- 方建军:《中原地区商周乐器文化因素分析》,载《交响》2005年第4期。
- 方建军:《商周礼乐制度中的乐器器主及演奏者》,载《音乐研究》2006年第2期。
- 方建军:《长江流域出土商周乐器分区研究》,载《星海音乐学院学报》2006年第2期。
- 洛 地:《六律名义——“商—曾”六律杂说》,载《中国音乐》2006年第2期。
- 方建军:《商周乐器地理分布与音乐文化分区探讨》,载《中国音乐》2006年第2期。
- 方建军:《从商周乐器的出土情况看其与祭祀活动之关系》,载《中央音乐学院学报》2006年第3期。
- 王洪军:《〈国语·周语下〉的钟律文献再解读》,载《中国音乐学》2006年第4期。
- 孔义龙:《西周晚期甬钟音列的定型及其设置规范》,载《音乐研究》2007年第1期。
- 方建军:《商周时期的礼乐器组合与礼乐制度的物态化》,载《音乐艺术》2007年第1期。
- 王清雷:《也谈兴钟的堵与肆》,载《音乐研究》2007年第1期。

第三章

春秋战国

(前 771 年—前 221 年)

概 述

西周历经三百多年的统治,终于因为周朝政治的腐败而引起朝廷的争权和激烈的社会矛盾,以及周王室和四周少数民族之间的矛盾。最后,周平王(在位前 770 年至前 719 年)在诸侯们的护卫下迁都洛邑,从此开始了东周的历史。东周时期的周王室失去了天子独尊的地位,诸侯列国纷纷崛起,日益壮大。随之是强者凌弱、大者欺小,相互兼并,战争频繁。从春秋时期的一百多个诸侯列国到战国时期兼并为七个大国,有《春秋经》和《战国策》这两部书来记载,所以这段历史又称为春秋战国。

以社会发展史的角度来分析,春秋战国是中国历史上奴隶制社会解体、封建制社会形成的大动荡、大变革时期。社会生产力发展提高了,新的社会关系在逐渐形成,社会的组织结构发生了深刻的变化。社会上各个阶层人物的贫、富、贵、贱,瞬息万变。这促使人们对人类自身的生存、本性和社会组织结构进行反省与思考,文化上出现了以诸子百家学说为代表的辉煌时代。音乐方面,西周以来的礼乐制度瓦解了,民间音乐则广泛受到人们的喜爱而蓬勃地发展起来,雅乐的衰落和俗乐的兴盛成为这一时期音乐文化发展的主要特征。由于俗乐的兴盛,音乐作品、乐器、音乐表演艺术、音乐基本理论得到了长足的发展,积累了丰富的音乐艺术成就。在诸子百家学说中,各家各派的音乐思想也相继产生。在几千年的中国古代音乐史中,春秋战国时期是中国音乐一个发展、繁荣的时期。

第一 节 民 间 音 乐

这一时期民间音乐的蓬勃发展及其丰富多彩的艺术形态,在史书上留下了一些记载,下面分而述之。

一、雅乐的衰落和俗乐的兴盛

历时五百多年的春秋战国,音乐文化的主要现象可以概括为雅乐的衰落和俗乐的兴盛。《战

国策·齐一》(苏秦说齐宣王)谈到当时齐国临淄的民间音乐曰：“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。”

俗乐本来产生于民间，有着丰富的民间生活基础和世俗情感，到东周代礼崩乐坏的形势下，它不仅活跃在民间，也逐渐为贵族及宫廷王侯所欣赏，《礼记·乐记》“魏文侯”篇载魏文侯语曰：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。”

《吕氏春秋·孝行览》“遇合”篇曰：“客有以吹籁见越者，羽、角、宫、徵、商不缪，越王不善，为野音而反善之。”

一些民间歌手乐师也以此在贵族、宫廷里谋生，《史记·货殖列传》(卷 129)说：

中山地薄人众……丈夫相聚游戏，悲歌慷慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸冶，多美物，为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕屣，游媚富贵，入后宫，遍诸侯。……今夫赵女郑姬，设形容，揳鸣琴，揄长袂，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也(T-SW3-1)。

有的歌手还得到了诸侯王的宠爱，《史记·赵世家》(卷 43)说：

烈侯好音。谓相国公仲连曰：“寡人有爱，可以贵之乎？”公仲曰：“富之可，贵之则否。”烈侯曰：“然。夫郑歌者枪、石二人，吾赐之田，人万亩。”公仲曰：“诺。”不与。居一月，烈侯从代来，问歌者田。公仲：“求，未有可者。”有顷，烈侯复问。公仲终不与，乃称疾不朝。”(T-SW3-2)

俗乐的音乐特点，史书未有正面的记载，但从儒家的斥责声中却可见一斑。《礼记·乐记》“魏文侯”篇载子夏语：“今夫新乐：进俯退俯，奸声以滥，溺而不止，及优侏儒，猱杂子女，不知父子。乐终不可以语，不可以道古。”

译成白话：今天的新乐，进退参差不齐，充满着放纵邪恶的声音，使人迷惑而不能控制自己；加上倡优侏儒的表演，男女混杂，没有父子的尊卑。演奏完了，也不知道是什么，不能称道古代。

又：“郑音好淫淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。此四者皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。”

译成白话：郑国的音乐很复杂，使人意志放纵。宋国的音乐很妩媚，使人意志消沉。卫国的音乐很急促，使人意志烦乱。齐国的音乐古怪，使人意志傲慢。这四种音乐都是满足人的声色享受而损害于人的德行修养，所以祭祀不用它们。

俗乐之中，影响最大的是郑国和卫国的音乐(史称“郑卫之音”)。《诗经·风》里载有“郑风”和“卫风”，从留存的作品看，它们大都是生动地反映了民间的世俗生活和男女青年之间的爱情。这是它们被儒家斥之为“乱雅乐”(见《论语·阳货》)的原因之一。此外，今人研究又认为，郑、卫两国的音乐之所以有令人注目的艺术特色，是因为郑、卫两国是西周以后商族后裔的聚集地，郑卫地区的人民主要也是殷遗民，郑、卫两国的音乐是继承了商族的音乐文化而发展起来的。并且也由于这个原因，它们愈加遭到周代的维护者儒家的反对。以郑卫为首的新乐运动在音乐发展的历史中产生的积极影响是不可低估的^①。

这一时期作为音乐实践的俗乐的蓬勃发展，也积极推动了乐律学、乐器学、音乐表演艺术以及音乐美学思想的长足进展。

① 冯洁轩：《论郑卫之音》，载《音乐研究》1984年第1期，第 67~84 页。

二、《诗经》中的十五国风

《诗经》中的“风”有十五国风，它们是周南、召南、邶、庸、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳。其中的周南和召南的地理位置大体在汉水和长江中游一带，属于古代的楚文化；其余十三国风的地域大体在今天的河南省境内，它们属于古代黄河流域的文化。这十五国风的音乐，据《左传·襄公二十九年》记载，在鲁襄公二十九年（前544）吴国公子季札曾经在鲁国欣赏到其中的大部分音乐，并且加以一一评述，曰：

吴公子札来聘……请观于周乐。

使工为之歌《周南》、《召南》。曰：“美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣！”（译成白话：美呀！是教化的基础，还未完善，然而已经是勤劳而不怨恨。）

为之歌《邶》、《庸》、《卫》。曰：“美哉！渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎！”（译成白话：美呀！很深呀！忧思而不困顿。我听说卫康叔、武公的德行就是这样的，这是《卫风》吧？）

为之歌《王》。曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎！”（译成白话：美呀！忧思而不畏惧，这是周朝东都的民歌吧？）

为之歌《郑》。曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎！”（译成白话：美呀！细致得很，百姓受不了烦琐的治理呀，国家恐怕要先灭亡吧！）

为之歌《齐》。曰：“美哉！泱泱乎，大风也哉！表东海者，其大公乎，国未可量也！”（译成白话：美呀！泱泱大风！在东海一带做表率，只有太公吧，国家前途未可估量。）

为之歌《豳》。曰：“美哉！荡乎！乐而不淫，其周公之东乎！”（译成白话：美呀！宽广得很！使人快乐而不过分，它有着西周东征时的意志吧？）

为之歌《秦》。曰：“此之为夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎！”（译成白话：这是夏朝的传统音乐，能像夏朝的音乐一样是伟大的，是最伟大的了，又有周族音乐的传统吧？）

为之歌《魏》。曰：“美哉！沨沨乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。”（译成白话：美呀！宛婉转抑扬，洪大而婉约。表现出节俭而易于施行，有德行的辅助，那就是贤明的君主啦。）

为之歌《唐》。曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也，非令德之后，谁能若是？”（译成白话：表现了深远的思虑呀！这是有陶唐氏时代百姓的声音吧？不然的话，为何忧思这么深远？不是继承了美德的传统，谁能这样？）

为之歌《陈》。曰：“国无主，其能久乎？”（译成白话：国家似乎没有主心骨，这能长久吗？）
自《桧》以下无讥焉。

先秦的《诗经》音乐后来没有留存下来，但从歌词的内容中我们可以看到“国风”所表现的人民生活的面是十分广阔的。其中有的是人民劳动生活时唱的歌，如《周南·芣苢》，是一群女子在田野里采芣苢时唱的歌；《魏风·十亩之间》是一群采桑女子劳动归来时唱的歌。有的是叙述男女之间爱情的歌曲，如《召南·野有死麕》，描写了一对男女青年在树林中邂逅的情景；《郑风·溱

洧》，描述了阳春三月，郑国的男女青年在溱水和洧水两岸互赠芳草以示爱情的民情风俗；《邶风·静女》，描写了一对情人黄昏时分在城角幽会的情景。还有的民歌表达了劳动人民对剥削阶级反抗的呼声，如《魏风·伐檀》，是一群伐木者在劳动时对贵族不劳而获发出的不平抗争；《魏风·硕鼠》，把不劳而获、巧取豪夺的贵族和统治阶级喻为可憎的大田鼠，等等。从艺术形态上讲，这些作为诗的歌词，还在一定程度上说明了曲调的结构^①。列举如下几种：

(一) 一个曲调的重复

如《周南·桃夭》：

1. 桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。
2. 桃之夭夭，有蕡其实。之子于归，宜其家室。
3. 桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。

(二) 一个曲调的前面用副歌

如《豳风·东山》：

1. 副歌部分：我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。
基本曲调：我东曰归，我心西悲。制彼裳衣，勿士行枚。
蜎蜎者蠋，烝在桑野。敦彼独宿，亦在车下。
2. 副歌部分：我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。
基本曲调：果嬴之实，亦施于宇；伊威在室，蟏蛸在户。
町疃鹿场，熠耀宵行。不可畏也，伊可怀也。
3. 副歌部分：我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。
基本曲调：鹤鸣于垤，妇叹于室。洒扫穹窒，我征聿至。
有敦瓜苦，烝在栗薪。自我不见，于今三年。
4. 副歌部分：我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。
基本曲调：仓庚于飞，熠耀其羽；之子于归，皇驳其马。
亲结其缡，九十其仪。其新孔嘉，其旧如之何？

(三) 一个曲调后面用副歌

如《召南·殷其雷》：

1. 基本曲调：殷其雷，在南山之阳。何斯违斯，莫敢或遑？
副歌部分：振振君子，归哉归哉！
2. 基本曲调：殷其雷，在南山之侧。何斯违斯，莫敢遑息？
副歌部分：振振君子，归哉归哉！
3. 基本曲调：殷其雷，在南山之下。何斯违斯，莫或遑处？
副歌部分：振振君子，归哉归哉！

(四) 由两个曲调联接起来构成的一个歌曲

如《郑风·丰》：

第一曲调：1. 子之丰兮，俟我乎巷兮；悔予不送兮。

^① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)，人民音乐出版社 1981 年版，第 57~61 页。根据《诗经》风雅颂三部分诗歌推断出十种曲式结构，本书仅据“十五国风”列举四种曲式结构。

2. 子之昌兮，俟我乎堂兮；悔予不将兮。

第二曲调：1. 衣锦裹兮，裳锦裹裳。叔兮伯兮，驾予与行。

2. 裳锦裹裳，衣锦裹衣。叔兮伯兮，驾予与归。

三、《楚辞》音乐

《楚辞》，源于战国时期楚国诗人屈原依据楚国民间歌调填辞的诗作；由于屈原填词诗作具有独特的艺术风格，以后有宋玉、景差等人的模仿写作，逐渐成为一种诗的文学形式，秦汉以后，人们便把这类诗作称为“楚辞”。屈原的原作都是入乐能唱的。前面已谈到屈原的《九歌》是根据楚国的民间祭祀乐填辞的。今天，从留存的楚辞作品中仍可以看出某些音乐结构上的特点。其中最突出的、最重要的是楚辞作品每部最后有名“乱”的段落。东汉王逸曾从作品的思想内容上来分析“乱”，认为这是一段具有总结性特点的段落。王逸《楚辞章句》“离骚”注：

乱，理也。所以发理词旨，总撮其要也。屈原舒肆愤懑，极意陈词，或去或留，文采纷华。然后结括一言，以明所趣之意也。

“乱”在文字内容上具有这样的特点，那么依此分析，“乱”在《楚辞》音乐中，则是全首乐曲里最后的高潮段落^①。

“乱”的音乐段落，并不仅限于《楚辞》音乐；目前所见，其最早可以追溯到《诗经》的《商颂·那》。《国语·鲁语》载闵马父曰：

昔正考父校商之名颂十二篇于周太师，以《那》为首，其辑之乱曰：“自古在昔，先民有作。温公朝夕，执事有恪。”

今传《诗经·商颂》“那”篇，其末尾有此四句，可证《商颂》确有“乱”。

之后，西周《大武》乐中有“乱”。《礼记·乐记》“乐象”篇曰：“是故先鼓以警戒，三步以见方，再始以著往，复乱以饰归。”(T-SW3-3)“魏文侯”篇曰：“始奏以文，复乱以武。”(T-SW3-3)“宾牟贾”篇载孔子语：“《武》乱皆坐，周召之治也。”(T-SW3-3)

这之后，是《诗经》“周南”和“召南”的作品中有“乱”。《论语·泰伯》曰：“子曰：‘师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎，盈耳哉！’”今存《诗经·召南》“野有死麋”篇，经过分析也有可见其“乱”的段落：

1. 野有死麋，白茅包之。有女怀春，吉士诱之。

2. 林有朴樕，野有死鹿。白茅纯束，有女如玉。

(乱)：舒而脱脱兮，无感我帨兮，无使尨也吠(T-SW3-4)。

《楚辞》音乐除了有“乱”的音乐段落之外，还有以“少歌”和“倡”为名称的音乐段落，它们是在《九章·抽思》篇中，其结构位置都处于全篇的中间，均是整首乐曲中间具有一定独立意义的小段落^②。

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社1981年版，第66页。

② 屈原《九章·抽思》中的“少歌”与“倡”：“……少歌曰：与美人之抽思兮，并日夜而无正，侨吾以其美好兮，敖朕辞而不听。倡曰：有鸟自南兮，来集汉北。好姱佳丽兮，牷独处此异域。……”杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册，人民音乐出版社1981年版，第67页。)认为：“少歌是前一小结性的高峰之所在，乱是最后总结性的高峰之所在。……而‘倡’呢，则似乎是：在对前半曲作了小结，需要向下半曲过渡之时，中间插入的一个小小的过渡段落；其作用在更好地引起下半曲。”

四、荀子《成相篇》及其他

战国时期思想家荀子，在他的著作中有“成相篇”，全文由五十六段句式相同的小段落组成，其首段至三段如下：

请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。人主无贤，如瞽无相，何伥伥。

请布基，慎圣人，愚而自专事不治。主忌苟胜，群臣莫谏，必逢灾。

论臣过，反其施，尊主安国尚贤义。拒谏饰非，愚而尚同，国必祸。

按汉代郑玄注《礼记·曲礼》“邻有丧，春不相”曰：“相，谓送杵声。”清代卢文弨说：“相乃乐器，所谓春牍。又古者瞽必有相。审此篇（即《成相篇》）音节，即后世弹词之祖。”今人研究认为，“成相”是古老时代的产物，其最初是一种讲述成治道理的职事，因此担任此种职事的人也叫成相，它主要又是由瞽蒙来担任的，他们所演唱的这种具有艺术特点形式的词也叫成相。从《荀子·成相》的文字形式看，它的句式短小整齐、韵脚密、结构反复，演唱时必定节奏紧凑，顿挫分明，应是属于说唱一类的文艺形式。所以《荀子·成相》也是今存最早的说唱作品的底本^①。

1975年在湖北云梦县睡虎地秦墓中出土大量秦简，经研究共有10种秦简文献，其中有一种名“为吏之道”，文字内容、句式结构与荀子《成相篇》相类似，学术界称之为《睡虎地秦简成相篇》，其首段（原文共八段）是^②：“凡为事，敢为固，谒私图，画局陈棋以为籍。肖人聂心，不敢徒语恐见恶。”

这个材料的发现，说明“成相”这种艺术体裁在秦之后仍有流传。

此外，《论语·微子》记载到楚狂接舆唱的“接舆歌”^③；《孟子·离娄上》记载到“孺子歌”^④；刘向的《新序·杂事》记载到楚国歌手唱的《下里巴人》、《阳陵采薇》和《阳春白雪》^⑤；《说苑·善说》记载到一首“越人歌”^⑥，都是当时的民间歌曲。

第二节 音乐表演艺术的发展

由于人们对音乐欣赏的追求，促使春秋战国时期音乐表演艺术不断得到提高和发展，其中以歌唱艺术和古琴艺术最为突出，历史文献中留下了一些关于民间音乐家们艺术表演的记载。

① 郑祖襄：《成相篇》析，载《艺苑求索》1991年第3期，第4~6页。

② 姚小鸥：《睡虎地秦简成相篇研究》，载《出土文献与中国文学研究》，北京广播学院出版社2000年版，第129~146页。

③ 《论语·微子》：“楚狂接舆而过孔子曰：‘凤兮凤兮！何德之衰？往者不可谏，来者犹可追。而已，而已！今之徒政者殆！’孔子下，欲与之言。趋而辟之，不得与之言。”杨伯峻译注：《论语译注》，中华书局2006年版，第193页。

④ 《孟子·离娄上》：“孟子曰：……有孺子歌：‘沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。’孔子曰：‘小子听之！清斯濯缨，浊斯濯足。自取之也。’……”杨伯峻译注：《论语译注》，中华书局2006年版，第170页。

⑤ 刘向《新序·杂事》所载《下里巴人》等原文见本章第四节。

⑥ 刘向《说苑·善说》：“襄成君始封之时……庄辛迁延搔手而称曰：‘君独不闻鄂君子皙之泛舟于新波之中也？……榜櫓越人拥楫而歌，歌辞曰：‘滥兮抃草滥予昌沮泽予昌州州憔悴焉乎秦胥骨漫予乎昭澶秦逾渗湜随河湖。鄂君子皙曰：吾不知越歌，子试为我楚说之。于是乃召越译，乃楚说之曰：今夕何夕兮搴舟中洲流，今日何日兮得与王子同舟？蒙羞被好兮不訾诟耻，心几顽而不绝兮得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。……’”王瑛等：《说苑全译》，贵州人民出版社1992年版，第479页。

一、歌唱艺术

《孟子·告子》(引淳于髡)曰：“昔者王豹处于淇，而河西善讴；绵驹处于高唐，而齐右善歌。”《列子·汤问》曰：

薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之，遂辞归。秦青弗止，饯于郊衢。抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。秦青顾谓其友曰：昔韩娥东之齐，匮粮。过雍门，鬻歌假食。既去，而余音绕梁櫺，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之，韩娥因曼声哀哭，一里老幼，悲愁垂涕相对，三日不食。遽而追之，娥还复为曼声长歌，一里老幼，善跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。厚赂发之，故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗声。

此外，人们在唱歌的实践中，又渐渐发现了音乐作品的思想情感内容和演唱者性格之间的关系，以及歌唱艺术的自身规律，《礼记·乐记》“师乙”篇曰：

子贡见师乙而问焉，曰：赐闻声歌各有宜也，如赐者，宜何歌也？师乙曰：乙贱工也，何足以问所宜。请诵其所闻，而吾子自执焉。宽而静、柔而正者宜歌颂；广大而静、疏达而信者宜歌大雅；恭俭而好礼者宜歌小雅；正直而静、廉而谦者宜歌风；肆直而慈爱者宜歌商；温良而能断者宜歌齐。……故歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠(T-SW3-5)。

《韩非子·外储说》曰：

夫教歌者，使先呼而诎之，其声及清徵者，乃教之。一曰，教歌者先揆以法，疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教。

二、古琴艺术

古琴的产生，相传是远古的“伏羲氏”时代，春秋战国时期古琴已相当流行(图3-1、3-2)。《诗经·小雅》“鹿鸣”篇曰：“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。”《诗经·鄘风》“定之方中”篇曰：“树之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟。”

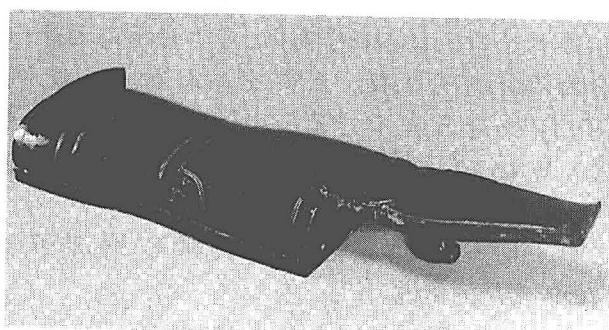


图3-1 曾侯乙墓出土十弦琴

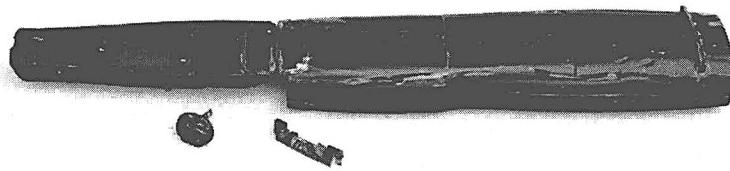


图 3-2 湖北荆门郭店出土战国中期七弦琴

古琴的演奏艺术也随之发展起来。《史记·孔子世家》(卷 47)记载了孔子跟师襄学琴, 不断地追求乐曲表现的音乐内涵, 从“曲”到“数”, 从“数”到“志”, 最后从“志”到“人”:

孔子学鼓琴师襄子, 十日不进。师襄子曰: 可以益矣。孔子曰: 丘已习其曲矣, 未得其数也。有间, 曰: 已习其数, 可以益矣。孔子曰: 丘未得其志也。有间, 曰: 已习其志, 可以益矣。孔子曰: 丘未得其为人也。有间, 有所穆然深思焉, 有所怡然高望而远志焉, 曰: 丘得其为人, 黯然而黑, 几然而长, 眼如望羊, 如王四国, 非文王其谁能为此也? 师襄子辟席再拜, 曰: 盖师云《文王操》也(T-SW3-6)(W-YX3-1)。

此外, 相传为东汉蔡邕所著《琴操》中记载的“水仙操”的故事^①, 也说明当时琴家在演奏中对情感表现的追求:

伯牙学琴于成连先生, 三年而成, 至于精神寂寞, 情志专一, 尚未能也。成连云: 吾师方子春, 今在东海中, 能移人情。乃与伯牙俱往。至蓬莱山, 留宿伯牙曰: 子居习之, 吾将迎吾师。刺船而去, 旬时不返。伯牙延望无人, 但闻海水汨没淜澌之声, 山林窅冥, 群鸟悲号, 怆然叹曰: 先生将移我情! 乃援琴而歌云: 繫洞渭兮流澌漫, 舟楫逝兮仙不还, 移形素兮蓬莱山, 鸣欵伤宫仙不还。曲终, 成连回, 刺船迎之而还。伯牙遂为天下妙矣(T-SW3-7)。

俞伯牙和钟子期“知音”之交的故事则说明了音乐创作(包括音乐表演)者和音乐欣赏者是音乐发展的矛盾的两个方面。《吕氏春秋·孝行览》“本味”篇曰:

伯牙鼓琴, 钟子期听之。方鼓琴而志在太山, 钟子期曰: 善哉乎鼓琴! 巍巍乎若太山。少选之间, 而志在流水, 钟子期曰: 善哉乎鼓琴! 汤汤乎若流水。钟子期死, 伯牙破琴绝弦, 终身不复鼓琴, 以为世无足为鼓琴者。

《高山》、《流水》这两首琴曲在以后的历史上多有记载, 明代朱权《神奇秘谱》收录的《高山》、《流水》是迄今最早的这两首作品的乐谱(T-TX3-1), 其解题说:

高山流水二曲, 本只一曲。初志在乎高山, 言仁者乐山之音; 后志在乎流水, 言智者乐水之意。至唐, 分为两曲, 不分段数。至宋, 分高山为四段, 流水为八段。

《论语·雍也》载孔子曰: “知者乐水, 仁者乐山; 知者动, 仁者静; 知者乐, 仁者寿。”

所以, 《高山》、《流水》(W-YX3-2)(T-PL3-1)这两首琴曲在历史上为许多琴家和文人所喜爱, 是与他们在音乐中寻求和表现儒家的君子情操分不开的。

除了师襄、俞伯牙之外, 当时杰出的琴家还有师涓、师旷等, 《韩非子·十过》中为指责好音之罪引出了一段关于师涓、师旷奏琴的传说。曰:

^① 吉联抗:《琴操(二种)》,人民音乐出版社 1990 年版,第 6~7 页。此段文字引自该书所录的汉魏遗书钞本。

奚谓好音？昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分而闻鼓新声者而说之，使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之，曰：“有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻。其状似鬼神。子为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留宿。明日，已习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起为平公寿，曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善！”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也！”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水之上而自投，故闻此声者必于濮水之上。先闻此声其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。平公问师旷曰：“此所谓何声也？”师旷曰：“此所谓《清商》也。”公曰：“《清商》固最悲乎？”师旷曰：“不如《清徵》。”公曰：“《清徵》可得而闻乎？”师旷曰：“不可。古之得听《清徵》者，皆有德义之君也。今吾君德薄，不足以听。”平公曰：“寡人之所好者音也，愿试听之。”师旷不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鹤二八道南方来，集于廊门之堦；再奏之而列；三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声，声闻于天。平公大说，坐者皆喜。平公提觶而起，为师旷寿。反坐而问曰：“音莫悲于《清徵》乎？”师旷曰：“不如《清角》。”平公曰：“《清角》可得而闻乎？”师旷曰：“不可。昔者黄帝合鬼神于泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤皇覆上，大合鬼神，作为《清角》。今主君德薄，不足听之，听之将恐有败。”平公曰：“寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。”师旷不得已而鼓之。一奏之，有玄云从西北方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者败走。平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年，平公之身遂癃病。故曰：不务听治，而好五音不已，则穷身之事也。

这段传说性的记载，不只讲述了师涓、师旷两位琴家的演奏艺术和《清商》、《清徵》、《清角》这三个作品，还提到了记录古琴音乐是“抚琴而写之”，这都在一定程度上反映出当时古琴音乐有相当高的艺术水平。

第三节 乐器和器乐音乐

从文献记载和考古发现来看，这一时期乐器和器乐音乐有了很大的发展，尤其是 1978 年湖北随县出土的战国初期曾侯乙墓乐器，反映出当时诸侯国宫廷音乐中乐器和器乐音乐的规模和特点。下面按乐器一一叙述。

一、编钟

迄今发现的春秋战国时期的编钟数量已经相当可观，保存较为完整、数量较多的有山西侯马县上马村出土的春秋中晚期晋国编钟（钮钟 9 件）（图 3-3）、河南信阳春秋末编钟（钮钟 13 件）（T-TX3-2）、河南淅川下寺 2 号春秋中期楚墓王孙诰编钟（甬钟 26 件）（图 3-4）、河南新郑城市信用社和金城路出土春秋中期编钟（钮钟均 20 件）（T-TX3-3）、江苏六合程桥 1 号墓出土春秋

末期编钟(钮钟 9 件)(图 3-5)、四川涪陵小田溪出土战国编钟(钮钟 14 件)、上海博物馆藏春秋晚期邵钟(甬钟 10 件)(T-TX3-4)以及湖北随县出土战国初期曾侯乙编钟(钮钟、甬钟和镈钟共 65 件)。

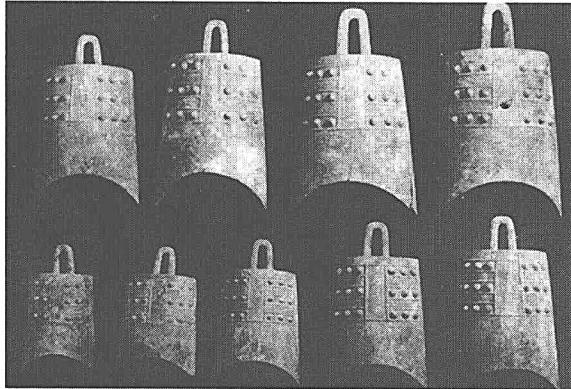


图 3-3 山西侯马出土春秋中晚期晋国编钟

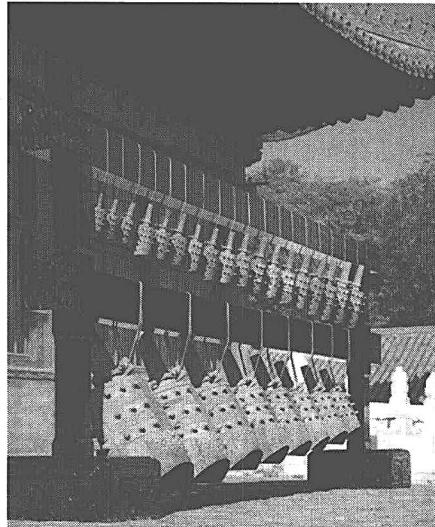


图 3-4 河南淅川下寺 2 号春秋中期楚墓王孙浩编钟

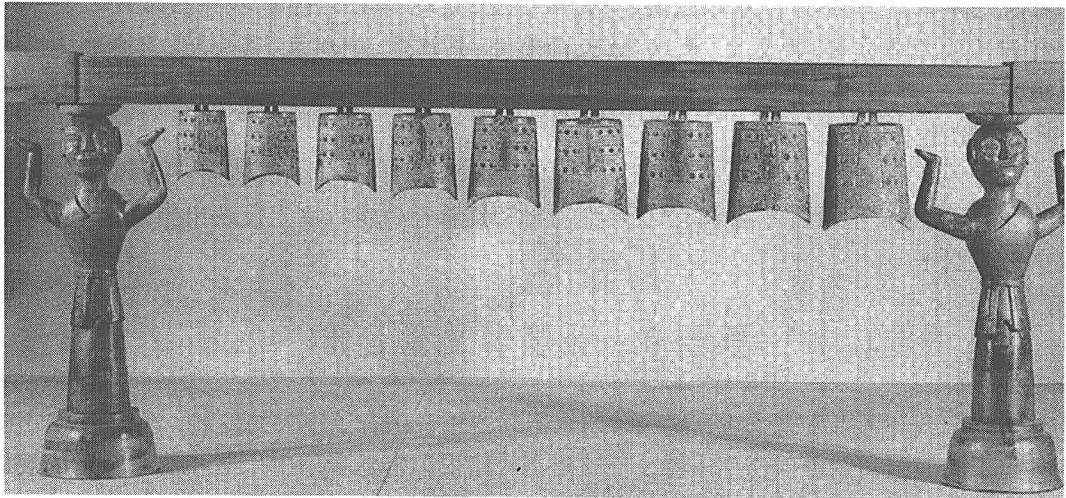


图 3-5 江苏六合程桥 1 号墓出土春秋末期编钟

其中最为突出的是曾侯乙编钟(图 3-6)。曾侯乙全部编钟分上、中、下三层，钟架呈曲尺形。上层为钮钟，有 19 件；中层为甬钟，有 33 件；下层除楚王赠送的 1 件镈钟外，其余也是甬钟，有 12 件。这也是迄今为止发现的最大一套编钟(W-YX3-3)(T-YX3-1)。

每件钟的正鼓部(即隧部)和侧鼓部(即鼓部)能分别奏出相距大三度或小三度的两个音。整套编钟的中下二层甬钟音高是以姑洗律(律高相当于今天的 C 音)为宫，最低音(原设计)是大字一组的 A 音，最高音是小字三组的 C 音，音域达五个八度。其中，从大字组的 G 音到小字二组的 G

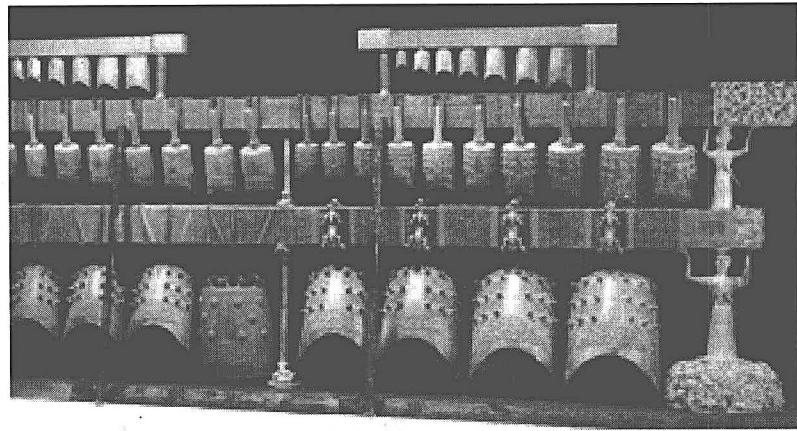


图 3-6 湖北随县曾侯乙墓出土战国初期编钟

音这三个八度之间，十二半音是齐全的。最高一组八度是宫、商、角、羽曾、徵、羽六个音，显示出这是一行当时较为流行、普遍的音阶。

每件钟上刻有律名、阶名及乐律学术语的铭文。根据钟架上标明的音高，可知中、下二层甬钟音高如下(谱 3-1)：

谱 3-1

图例:

出土号

正鼓音 側鼓音

编镈也是这一时期发现为数不少的乐器，它们大都是在墓葬中和编钟相配套，如河南新郑城市信用社和金城路出土编钟各有一套4件套的编镈；江苏六合程桥2号墓出土春秋末期编钟，同墓有5件套的编镈（图3-7）。

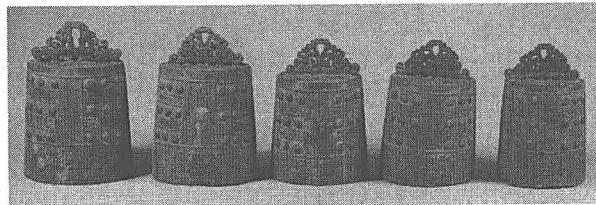


图3-7 江苏六合程桥2号墓出土春秋末期编镈

二、编磬

考古发现的整套编磬也为数不少，如河南淅川下寺2号墓（王孙诰墓）出土编磬13件（T-TX3-5）、江苏丹徒春秋晚期吴国贵族墓出土编磬12件、湖北江陵出土战国时期彩绘编磬25件（T-TX3-6）等。而曾侯乙墓的编磬也是迄今发现的最大一套编磬，共有42件。其中32件是悬挂在磬架上的，分上、下两排，每排16件（图3-8）；余9件是为转换宫调而替换备用的，出土时是存放在三个木制磬匣里。磬上也刻有律名和阶名。

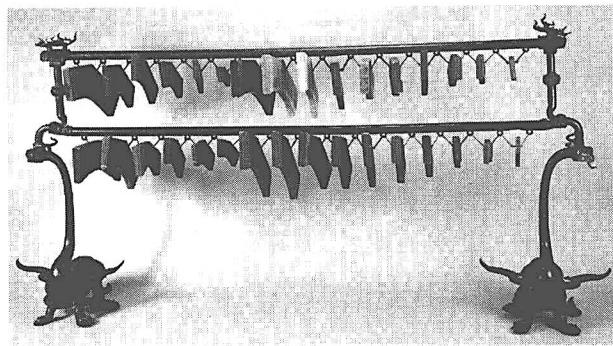


图3-8 湖北随县曾侯乙墓出土战国初期编磬

三、琴

曾侯乙墓出土乐器中有一张十弦琴（图3-1）。它的基本形制与湖南马王堆三号墓出土的汉初七弦琴（无徽位）大体相似，只是略小一些，没有徽位而有十根弦，可能还是一种早期的古琴。而湖北荆门郭店出土战国中期的琴已是七弦（图3-2）。

四、瑟

《礼记·明堂位》曰：“大琴大瑟，中琴小瑟，四代之乐器也。”考古发现这一时期的瑟也有多件。曾侯乙墓出土的瑟有十二件，每件瑟上设有二十五个弦眼，可见是二十五弦的瑟（图3-9）。此外，湖北当阳曹家岗5号墓出土的春秋晚期二十六弦瑟（T-TX3-7）、湖北当阳赵巷4号墓出土的春秋中期18弦瑟也都是制作精良的乐器^①。

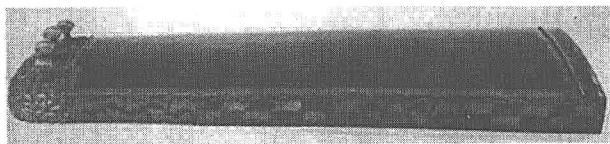


图3-9 湖北随县曾侯乙墓出土二十五弦瑟

^① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐文物大系·湖北卷》，大象出版社1996年版，第132页。

五、笙

曾侯乙墓出土的笙有五件，是迄今所见较完整的实物笙(图 3-10)。笙斗用葫芦制作，分别由十八簧、十二簧和十四簧笙。笙管大都已经残断，在笙斗里发现一些用竹片制成的簧片，可知当时的笙已和今天传统民间的笙大体相同。湖北江陵天星观 1 号墓、江陵雨台山楚墓群均有战国中期的笙出土^①。

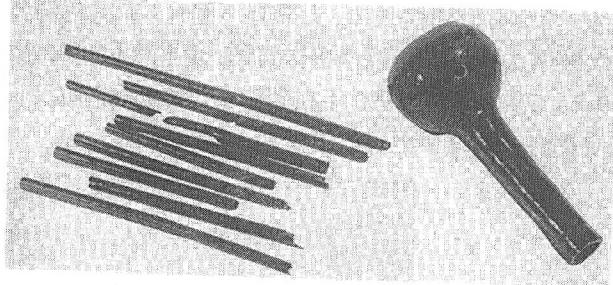


图 3-10 湖北随县曾侯乙墓出土十八簧笙

六、排箫

排箫，古文献中或称为箫。《世本·作篇》(茆泮林辑本)曰：“箫，舜所造。其形参差像凤翼，十管，长二尺。”曾侯乙墓出土的排箫两件，均由十三支长短大小不一的闭口竹管依次排列而成(图 3-11)(T-YX3-2)。河南淅川下寺 1 号墓出土春秋晚期 13 管石排箫(T-TX3-8)。排箫还有一种是底部管端开口的，称之为洞箫。西汉王褒曾写过一篇《洞箫赋》，描写汉代的洞箫音乐。汉魏时期排箫仍是一件流行的乐器。

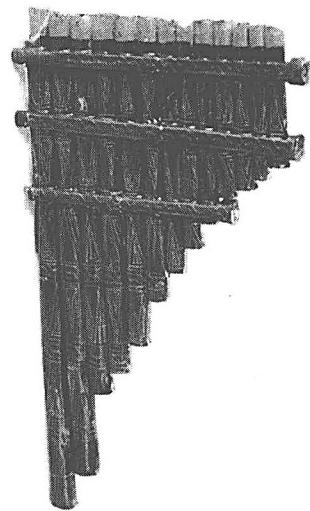


图 3-11 湖北随县曾侯乙墓出土排箫

《诗经·小雅》“何人斯”曰：“伯氏吹埙，仲氏吹篪。”《太平御览》引《五经要义》曰：“篪以竹为之，六孔，有底。”曾侯乙墓出土两件横吹的吹管乐器，它们有一个吹孔、五个按孔和一个出音孔，吹孔一端和按孔一端都是封闭的。吹孔和按孔不在一个平面上，而成 90 度角(图 3-12)(T-YX3-3)。研究者认为这是古乐器篪^②。

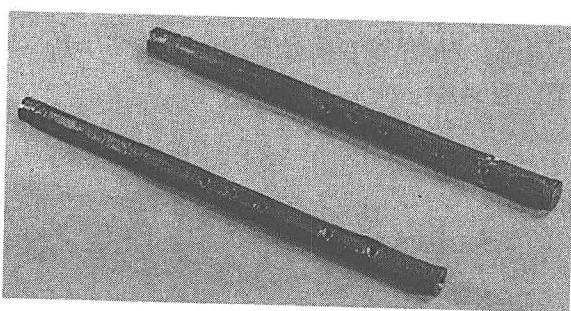


图 3-12 湖北随县曾侯乙墓出土篪

八、筑

《汉书·高帝纪》注引应劭曰：“状似瑟而大，头按弦，以竹击之，故名曰筑。”湖南长沙马王堆三号汉墓出土一件明器筑，长

① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐文物大系·湖北卷》，大象出版社 1996 年版，第 152 页、第 153 页。

② 吴钊：《篪笛辨》，载《音乐研究》1981 年第 1 期，第 88~90 页。

约一尺，形似四棱长棒，头部有一圆柱，头尾两端各有五个用来张弦的小竹钉。此外，马王堆一号汉墓棺头档上有一幅怪兽击筑图，由此大体可知筑的演奏是：一手执筑，一手持竹敲击（T-TX3-9、T-TX3-10）。1993年在湖南长沙发掘的“西汉长沙王室墓”中又发现了实用五弦筑（图3-13），使我们对筑有了更多的了解^①。

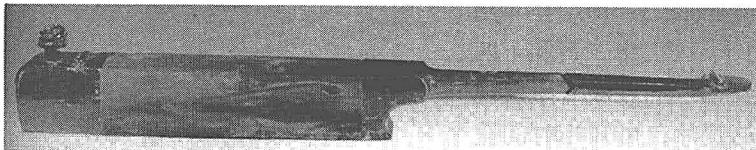


图3-13 湖南长沙古坟境西汉长沙王室墓出土筑

《史记·刺客列传》中曾记载到高渐离高超的击筑艺术：

荆轲既至燕，爱燕之狗屠及善击筑者高渐离。荆轲嗜酒，日与狗屠及高渐离饮于燕市，酒酣以往，高离击筑，荆轲和而歌。于市中相乐也，已而相泣，旁若无人者。……其明年，秦并天下，立号为皇帝。于是秦逐太子丹、荆轲之客，皆亡。高渐离变名姓为人庸保，匿作于宋子。久之，作苦。闻其家堂上客击筑，彷徨不能去，每出言，曰彼有善有不善。从者以告其主，曰：“彼庸乃知音，窃言是非。”家丈人召使前击筑，一坐称善，赐酒。而高渐离念久隐畏约无穷时，乃退，出其装匣中筑与其善衣，更容貌而前。举坐客皆惊，下与抗礼，以为上客，使击筑而歌，客无不流涕而去者。宋子传客之，闻于秦始皇。秦始皇召见，人有识者，乃曰：“高渐离也。”始皇帝惜其善击筑，重赦之，乃矐其目，使击筑，未尝不称善。稍益近之。高渐离乃以铅置筑中，复进得近，举筑朴秦皇帝，不中。于是遂诛高渐离，终身不复近诸侯之人。

高渐离的击筑艺术，代表了先秦筑乐器演奏的水平。今人进一步研究击筑之“击”字，本有“擦、拂”的涵义，筑的演奏也并非敲击出声，而是用小木棍擦弦演奏，它是中国最早的弓弦乐器^②。

九、筝

《史记·李斯列传》载李斯上书曰：“……夫击瓮、叩缶、弹筝、搏髀，而歌乎呜呜快目者，真秦之声也。”可见筝当时是秦国的代表性乐器。此外，在江苏吴县长桥考古发现了战国时期的筝（图3-14）。

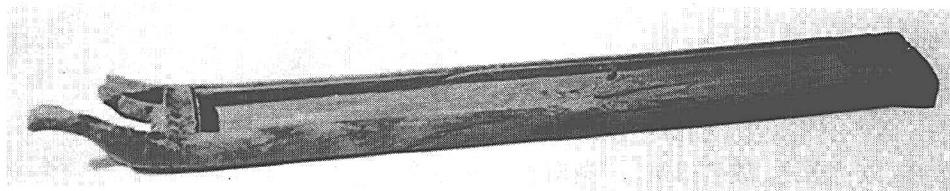


图3-14 江苏吴县长桥出土战国筝

① 项阳、杨应鱣、宋少华：《五弦筑研究——西汉长沙王后墓出土乐器研究之一》，载《中国音乐学》1994年第3期，第21~35页。

② 冯洁轩：《中国最早的拉弦乐器“筑”考（上、下）》，载《音乐研究》2000年第1期，第15~21页；第2期，第54~60页。

十、乐队

根据曾侯乙墓中乐器的摆放，可以大略看出当时的器乐组合形式。墓中所有乐器分中室和东室两个墓室摆放（T-TX3-11），中室面积大，安放的乐器有编钟、编磬、建鼓（1件）（T-TX3-12）、篪（2件）、笙（3件）、排箫（2件）、瑟（7件）、有柄鼓（1件）（T-TX3-13）和扁鼓（1件），这是一个钟鼓乐队的组合形式，它基本上是西周“诸侯轩悬”的乐队体制。东室里摆放的有琴（1件）、瑟（5件）、笙（2件）、悬鼓（1件）（T-TX3-14）和“均”（定音器），这是一个小型的乐队，很可能就是《汉书·礼乐志》中所说的“房中乐”使用的乐队。

第四节 乐律学理论

根据文献的记载和已有的考古发现，这一时期的乐律学理论主要有以下几方面：

一、《管子·地圆》和《吕氏春秋·音律》的三分损益法

《管子·地圆》曰：

凡音之起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九。以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而以益之一，为百有八，为徵；不无有三分而去其乘，适足，以是生商；有三分而复于其所，以是成羽；有三分去其乘，适足，以是成角（T-SW3-8）。

按这段话，宫、商、角、徵、羽五音的弦长比数和相生次序是如下：

相生次序： (2) (4) (1) (3) (5)

阶 名： 徵 羽 宫 商 角

弦 长： 108 96 81 72 64

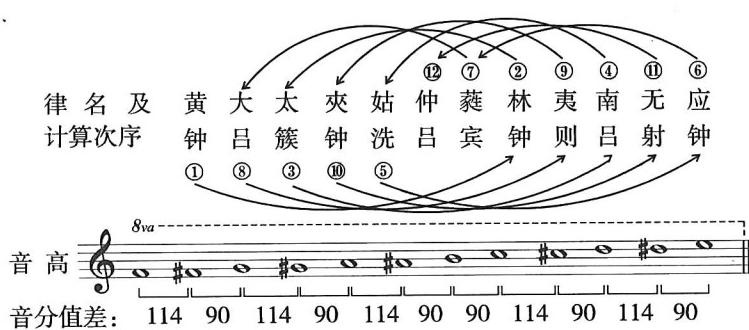
计算方法： $4/3$ $32/27$ 1 $8/9$ $64/81$

《吕氏春秋·音律》记载的三分损益法，是从黄钟起一直推算到十二律：

黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。

按这段话，十二律的相生次序及律高关系如下（谱3-2）：

谱3-2



三分损益法，也即五度相生律。这种律制有两个特点：一是十二律之间的音高是不均等的，其中有大半音（114音分）和小半音（90音分）的差别；二是从黄钟起相生至第十二律仲吕，仲吕再继续相生的律，律位在黄钟，但律高不能回到原来的黄钟律上，它要比起始的黄钟律高24音分。由于这两个特点，使定音乐器（如编钟、编磬）在实际演奏中，旋宫时就会出现音高参差不齐的情形。由此，古代的乐律学家们为解决旋宫时音律均等，又不断地进行新的探索。

二、曾侯乙钟铭中的乐律学理论

在曾侯乙编钟上刻写的大量铭文中，主要记载了这套编钟以及当时的乐律学理论。现举以下两件钟铭为例：

下层二组第十钟铭文：

钲部：曾侯乙乍时 隧部：商 右鼓部：羽曾
 反面：坪皇之宫，姑洗之遣商，穆钟之角，新钟之宫曾，浊兽钟之徵。
 右鼓部：兽钟之羽，穆钟之徵，姑洗之羽曾，浊新钟之宫。
 左鼓部：雔音之遣羽，新钟之徵甫，浊坪皇之下角，浊文王之商。
 钟架：姑洗之商
 挂钟部件：（虎形挂钩）：姑洗之商；（上梁、下梁）：大商。

中层二组第九钟铭文：

钲部：曾侯乙乍时 隧部：徵 右鼓部：徵角
 反面：姑洗之徵，穆钟之羽，新钟之羽甫，浊兽钟之宫。
 右鼓部：坪皇之喜，姑洗之徵角，浊兽钟之下角。
 左鼓部：文王之终，新钟之羽曾，浊穆钟之商，浊姑洗之钟。
 钟架：姑洗之徵
 挂钟部件：（框）：琥钟之大商；（键）羸孚之大宫。

其中的十二律，是以曾、楚两国的律名为主，涉及六国所用的律名（谱3-3）：

谱3-3

国别 音名	曾	周	楚	晋	齐	申
B	浊割肆					
[#] A≈ ^b B	大矣、穆音	刺音	穆钟	槃钟		
A			浊穆钟			
[#] G≈ ^b A	黄钟囪音	囪音（钟）	兽钟			
G			浊兽钟			
[#] F≈ ^b G	无铎、羸孚		新钟		吕音	
F			浊新钟			
E	肩音		文王			
[#] D≈ ^b E			浊文王			
D	妥宾		坪皇			犀则
[#] C≈ ^b D			浊坪皇			
C	割肆宣钟		吕钟	六墉		

曾侯乙编钟的音阶名称，以宫、商、角、徵、羽及“和”六个阶名为基本名称，在这六个阶名上主要是分别加上前缀字“变”，后缀字“角”、“曾”等来标明各个变化音。加“变”，如“变宫”、“变商”、“变徵”、“变羽”等，该音比原名的音低半音；加“角”，如“宫角”、“商角”、“徵角”、“羽角”等，该音比原名的音高一个大三度；加“曾”，如“宫曾”、“商曾”、“徵曾”、“羽曾”等，该音比原名的音低一个大三度。详见下表(谱 3-4)：

谱 3-4

按“割肆”宫标音的音位		G	A	A	B	B	C	C	D	E	E	F	F
阶 名	单音辞	通用五声阶名	客		羣		宫		商		角		
		带有音域意义或律位差别的专用阶名	终(冬)		鼓(壹喜)		巽			缺鉏(归)		和	
	与生律法有关的阶名前后缀	下+()									下角		
		素(索)+()					素宫		素商				
变化 音 名	()+后						官后						
	珈+()	珈客								珈归			
	已知音位但含义待考的用语		鶗鴂								中镈 詹		
	前缀辞	齎+()		齎羣			齎宫 (C)		齎商 (D)				齎客 (G)
	后缀辞	()+角					客角		羣角		宫角		商角
		()+颤					客颤		羣颤		宫颤		商颤
		()+曾		宫曾	商曾					客曾		羣曾	
		()+颤下角								客颤 下角 (D)		羣颤 下角 (E)	

编钟音高的五个八度分别是用“遣声”、“太声”、“正声”、“少声”、“少声之反”这些名称来区分的。此外，钟铭中还有一些与生律法有关的前缀名称字，如“下”、“素”等；后缀名称字，如“右”等^①。这些名称字的含义还有待进一步研究。

钟铭乐律学文字又显示出其乐学理论是“之调式”体系，即以“某律为宫之某音”的称谓法，如“新钟之羽曾”，即说明这个音是“新钟”为宫的“羽曾”音，与《周礼·春官》所载“为调式”称谓不同。

曾侯乙编钟的音高律制经过测音研究发现，基本是采用《管子·地圆》的三分损益法来定律的，辅之以琴律上的纯律音程。所以，它的音高律制可以说是一种三分损益律和纯律的混合律

① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，载《音乐研究》1981年第1期，第22~53页。

制。并且,研究者认为全部音高是依据墓中的五弦器——“均”(定音器)(图 3-15)来定的^①。

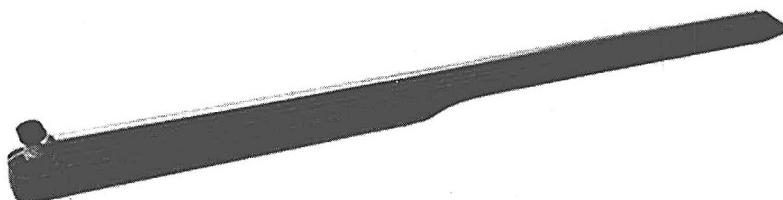


图 3-15 湖北随县曾侯乙墓出土“均”

三、其他有关乐律学的记载

《战国策·燕三》有曰:

太子及宾客知其事者,皆白衣冠以送之。至易水上,既祖取道。高渐离击筑,荆轲和而歌,为变徵之声,士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰:“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!”复为慷慨羽声,士皆瞋目,发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去,终已不顾。

这里叙述到的“为变徵之声”和“复为慷慨羽声”,应该是关于歌曲宫调变化的描述。又刘向《新序·杂事》曰:

楚威王问于宋玉……宋玉对曰:“……客有歌于郢中者,其始曰《下里巴人》。国中属而和者数千人;其为《阳陵采薇》,国中属而和者数百人;其为《阳春白雪》,国中属而和者,数十人而已;引商刻角,杂以流徵,国中属而和者不过数人。是其曲弥高者,其和弥寡^②。”

这里的“引商刻羽,杂以流徵”,自王光祈《中国音乐史》起就注意到这是一种宫调的变化,以后又不断有研究者进行新的研究。可是这条史料存在着记载不一的问题,有的是“引商刻角,杂以流徵”、有的是“含商吐角,绝节赴曲”,所以并不能细究是一种什么样的宫调变化。但总的来说,还是反映出当时音乐实践中的宫调变化^③。

第五节 音乐思想

一个旧的社会制度在崩溃瓦解,一个新的社会制度在酝酿形成,处在这样动荡变革时期,以“士”这个阶层为代表的的知识分子对人的生存、社会的组成等文化科学进行了新的探讨,诸子百家的学说由此诞生。音乐,也成为诸子讨论的内容之一。其中,儒、墨、道三家关于音乐的论述和《乐记》是这一时期音乐思想的主要内容。

① 黄翔鹏:《先秦音乐文化的光辉创造》,载《文物》1979年第7期,第32~39页。

黄翔鹏:《中国人的音乐和音乐学》,山东文艺出版社1997年版,第175~214页。

② 此文中的“引商刻角”,《文选》“宋玉对楚王问”里作“引商刻羽”。

③ 郑祖襄:《关于“引商刻羽,杂以流徵”的史料问题》,载《中国音乐学》1996年第2期,第18~23页。

一、孔子、墨子、老子、庄子及荀子关于音乐的论述

孔子(前 551—前 479)，名丘，字仲尼，鲁国人。孔子是春秋时期的思想家、政治家、教育家，儒家的创始人。他关于音乐的论述主要留载在《论语》一书。据《史记·孔子世家》记载，孔子精通音乐，会唱歌、弹琴、鼓瑟、吹笙和击磬，有很高的音乐修养。他曾评论《周南·关雎》为“乐而不淫，哀而不伤”。(《论语·八佾》)“《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！。”(《论语·泰伯》)他称赞《韶》乐是“尽美矣，又尽善也。”《武》乐是“尽美矣，未尽善也。”(《论语·八佾》)他又曾和鲁国太师谈论音乐的规律，说：“乐其可知也，始作，翕如也；纵之，纯如也，皦如也，绎如也，以成(《论语·八佾》)。”(T-SW3-9)

孔子视音乐为一种人的必备文化，它和“诗”与“礼”一样，是人受教育过程中必备而不可少的，《论语·泰伯》曰：“子曰：‘兴于诗，立于礼，成于乐。’”

并且是，一个懂得“仁”的人，才会真正懂得礼和乐，《论语·八佾》曰：“子曰：‘人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？’”

对于一个社会来说，孔子认为，礼和乐相配是治理国家的方法之一。《论语·卫灵公》曰：“颜渊问为邦。子曰：‘行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》、《武》。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。’”

《论语·阳货》曰：“子曰：‘礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？’子曰：‘恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。’”

《孝经·广要道》引孔子曰：“移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼。”

孔子的音乐思想随同中国儒家学说的发展，对后世产生了深刻而又深远的影响。

墨子(约前 468—前 376)，名翟，相传为楚国人。墨子是春秋战国之际的思想家、政治家，墨家的创始人。墨子关于音乐的论述主要集中在他的著作《非乐》一篇中。墨子是站在社会小生产者的立场上，把音乐视为一种奢侈的生活享受，而极力反对之。其主要观点如《非乐》中所论：

……今惟毋在乎王公大人说乐而听之，即必不能蚤朝晏退、听狱治政，是故国家乱而社稷危；今惟毋在乎士君子说乐而听之，即必不能竭股肱之力，宣其思虑之智，内治官府，外收敛关市、山林、泽梁之利，以实仓库、府库，是故仓库、府库不实；今惟毋在乎农夫说乐而听之，即必不能蚤出暮入，耕稼树艺，多聚叔粟，是故叔粟不足；今惟毋在乎妇人说乐而听之，即必不能夙兴夜寐，纺绩织纴，多治麻丝葛绪绸布缪，是故布缪不兴。曰：孰为而废大人之听治、贱人之从事？曰：“乐也。”是故子墨子曰：“为乐非也。”(T-SW3-10)

由于墨子对音乐采取偏面而极端的看法，因而不为后人所取。

老子，相传姓李名耳，字伯阳，楚国人。老子是春秋时期的思想家，道家的创始人。他的学说集中体现在《老子》这部书中。《老子》以讲“道”为主，没有专门论述音乐的章节；只是在论述“道”时提及音乐。从这些有关的文字中可以看出《老子》认识音乐美的辩证观点：

天下皆知美之为美，斯恶已；天下皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈，音声相和，前后相随，恒也。……(二章)

五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎令人心发狂，难得之货令人行妨。是以圣人为腹不为目，故去彼取此。(十二章)

上士闻道，勤而行之；中士闻道，若存若亡；下士闻道，大笑之。不笑不足以道。故建言有之：明道若昧；进道若退；夷道若穢；上德若谷；广德若不足；建德若偷；质真若渝；大白若辱；大方无隅；大器晚成；大音希声；大象无形；道隐无名。夫唯道，善贷且成（四十一章）（T-SW3-11）。

除此之外，《老子》中“道法自然”的哲学思想，后来在庄子对音乐论述中有所继承和发展。

庄子（约前369—前286），名周，宋国人，是战国时期的思想家。庄子提出“法天贵真”，以崇尚自然为根本。因而认为音乐之美在乎其自然，《庄子·齐物论》中借阐述“天籁”是“夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁耶？”来说明自然的声响是最美的音乐。《庄子·天运》则借描述黄帝的《咸池》之乐是“其卒无尾，其始无首”，“能短能长，能柔能刚，变化齐一，不主故常”，“听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极”而说明音乐之美如同自然之美。最完美的《咸池》之乐是使人由“惧”而“怠”，由“怠”而“惑”，由“惑”而“愚”，最后达到与道合一。同时，庄子对儒家的礼乐观念进行了抨击，《庄子·骈拇》曰：“屈折礼乐，响俞仁义，以慰天下之心，此失其常然也。”《庄子·胠箧》曰：“擢乱六律，铩绝竽瑟，塞瞽旷之耳，而天下始人含其聪矣。”

《老子》和《庄子》关于音乐的论述并不具体，主要是它们的哲学思想观念对中国古代音乐美学思想的发展产生了一定的影响。

荀子（约前313—前238），名况，赵国人，是战国末期的思想家、教育家。他关于音乐的论述主要在《乐论》一篇中，其主要观点是强调儒家的礼乐思想，批判墨家的“非乐”论。它认为音乐的主要目的是：“使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不息，使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心，使夫邪污之气无由得接焉。”音乐感化是非常有效果的——“夫声乐之入人也深，其化人也速”。所以，乐和礼相配合，是治理社会国家的方法之一——“夫且乐者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易也者也。乐合同，礼别异，礼乐之统，管乎人心矣”，等等。但是，《乐论》中有不少文字又见于《乐记》，说明它一部分思想及文字可能是来自《乐记》最初的作者公孙尼子。

二、《乐记》的音乐思想

今存由汉初儒生编撰传世的《礼记》中收有《乐记》一篇，其中又分有十一篇，它们是：乐本、乐论、乐礼、乐施、乐言、乐象、乐情、乐化、魏文侯、宾牟贾、师乙。此外，《史记·乐书》中也留载了《乐记》这十一篇的文字。据《汉书·艺文志》（卷30）记载，当时有两个传本，即“《乐记》二十三篇”和“《王禹记》二十四篇”。另据西汉刘向《别录》所载（《礼记·乐记》孔颖达疏引），《乐记》余十二篇是：奏乐、乐器、乐作、意始、乐穆、说律、季札、乐道、乐义、昭本、昭颂、窦公，但这十二篇均未有传。

《隋书·音乐志》（卷13）载南朝沈约的“答奏”里曾谈到“《乐记》取《公孙尼子》”，《汉书·艺文志》（卷30）曾载“《公孙尼子》二十八篇”，其注又云：七十子之弟子。据此，《乐记》的作者可推是孔子的再传弟子公孙尼子。但《汉书·艺文志》说：

武帝时河间献王好儒，与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者，以作《乐记》。……其内史丞王定传之，以授常山王禹。禹，成帝时为谒者，数言其义，献二十四卷《记》。刘向校书，得《乐记》二十三篇，与禹不同。其道浸以益微。

据此，西汉又出现了由刘德（即河间献王）等人编撰《乐记》。公孙尼子撰《乐记》一事，具体已

难以再考。从现存《礼记·乐记》的文字内容看，已杂糅进不少汉代的学术思想。所以，今传《礼记·乐记》本应是刘德等人编撰的《乐记》本。但是今传《礼记·乐记》的主要思想内容又是抄录了先秦时期儒家论述音乐的文字，如《易·系辞》、《吕氏春秋·适音》、《荀子·乐论》中的文字等，这说明它的来源可能与《公孙尼子》有关。因此，《乐记》主要的思想内容是先秦儒家的音乐思想。

《礼记·乐记》作为儒家的音乐思想理论著作，有它维护统治阶级利益的一面，即有其相对的一面；但它作为一本音乐思想的理论著作，又有它抽象概括问题、寻求一般规律的理论特点，即也有其绝对的一面。这也是今天尤应注意的，这是它音乐思想理论价值所在。在今存的《乐记》十一篇中，涉及音乐诸方面的问题很多，其中主要论述了以下三个大问题：

(一) 音乐是一种情感的艺术

音乐是什么？《乐记》以为，首先音乐是人的一种情感表达的方式，而人的情感又是受到外界事物的作用产生的。“乐本篇”曰：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”

“乐化篇”曰：“夫乐者，乐也。人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音动静，性术之变尽于此也。”

“乐言篇”曰：“夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常。应感起物而动，然后心术形焉。”

其次，音乐是一种情感的艺术，有着内在的艺术规律。“乐本篇”曰：“声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。……凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文谓之音。”(T-SW3-12)

并且，只有情感深厚的音乐，才能打动人。“乐象篇”曰：“是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外，唯乐不可以为伪(T-SW3-12)。”

第三，因为音乐是人表达情感的艺术，一个社会的音乐往往反映出国家的盛衰。“乐本篇”曰：“是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”(T-SW3-12)

(二) 音乐可以陶冶人的思想感情

《乐记》以为，音乐既然是情感的艺术，它对人的思想情感的作用相当大，它和“礼”结合起来，是一个人修身养性的重要途径。“乐化篇”曰：“君子曰：礼乐不可斯须去身。致乐以治心，则易、直、子、谅之心油然生矣。易、直、子、谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神。”(T-SW3-12)

并且，音乐和社会伦理道德相通，不同的人对音乐也有不同的需求。“乐本篇”曰：“乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。”

“乐象篇”曰：“故曰：乐者，乐也。君子乐得其道，小人乐得其欲。”

又，不同的思想情感表现出不同的音乐，不同的音乐也给予人不同的作用和影响，“乐象篇”曰：“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而淫乐兴焉；正声感人而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉。”

《乐记》在此基础上进一步论述，古代先王制作音乐就是为了使人的情感得到正确的表达，“乐化篇”曰：

故人不耐无乐，乐不耐无形，形而不为道不耐无乱。先王耻其乱，故制雅、颂之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也。

而郑卫一类的音乐，是“进俯退俯，奸声以滥，溺而不止，及优侏儒，糅杂子女，不知父子。乐终不可以语，不可以道古。”是不可取的。

(三) 礼乐是治理国家的方法之一

《乐记》提出上述的论述之后，进一步认为，礼乐对于个人来说可以起到节制作用；对社会来说，可以达到治理国家的效用。礼、乐、刑、政，同是治理国家的方法。“乐本篇”曰：

是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。……人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。物至知知，然后好恶形焉。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬。天理灭矣。夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则物至而人化物也。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。……是故先王之制礼乐，人为之节：衰麻哭泣，所以节丧纪也；钟鼓干戚，所以和安乐也；昏姻冠笄，所以别男女也；射乡食飨，所以正交接也。礼节民心，乐和民性，政以行之，刑以防之，礼、乐、刑、政四达而不悖，则王道备矣（T-SW3-12）。

“乐论篇”曰：“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。”

由于《乐记》主要集中了先秦儒家关于音乐各方面的论述，因此可以说它是一部集先秦儒家音乐思想之大成的著作。也因此，它对中国音乐美学思想的发展和中国音乐的发展都产生了深远的影响。

思考题

一、名词解释

郑卫之音 《诗经》音乐 《楚辞》音乐 乱 《成相篇》 双音钟 箏 筑 三分损益法

二、问答题

1. 春秋战国时期俗乐发展有些什么特点？
2. 略述先秦时期琴音乐的发展？
3. 湖北随县曾侯乙墓出土乐器的音乐特点及其历史价值？
4. 曾侯乙编钟的乐学理论有哪些特点？
5. 简述孔子的音乐观？
6. 简述《乐记》的主要音乐思想内容？

参考文献

一、论著

(汉)司马迁:《史记》，中华书局点校本，1982年第2版。

中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐文物大系·湖北卷》，大象出版社1996年版。

中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐文物大系·湖南卷》，大象出版社2006年版。

姚小鸥主编:《出土文献与中国文学研究》，北京广播学院出版社2000年版。

- 杨伯峻译注:《论语译注》,中华书局1980年第2版。
- 杨伯峻译注:《孟子译注》,中华书局2005年第2版。
- 陈鼓应:《老子注译及评价》,中华书局1988年版。
- 陈鼓应:《庄子今注今译》,中华书局1988年版。
- 吉联抗译注:《孔子、孟子、荀子〈乐论〉》,人民音乐出版社1980年版。
- 吉联抗译注:《两汉论乐文字辑译》,人民音乐出版社1980年版。
- 吉联抗:《琴操(二种)》,人民音乐出版社1990年版。
- 蔡仲德:《中国音乐美学史资料译注》(上、下册),人民音乐出版社1990年版。
- 蔡仲德:《中国音乐美学史稿》,人民音乐出版社1988年版。
- 人民音乐出版社编:《〈乐记〉论辩》,人民音乐出版社1983年版。
- 王瑛等:《说苑全译》,贵州人民出版社1992年版。
- 赵沨主编:《中国乐器》,现代出版社1991年版。
- 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会:《琴曲集成》(第一集),中华书局1981年版。

二、论文

- 郭沫若:《信阳墓的年代与国别》,载《文物参考资料》1958年第1期。
- 中央音乐学院民族音乐研究所调查组:《信阳战国楚墓出土乐器初步调查记》,载《文物参考资料》1958年第1期。
- 李纯一:《略谈春秋时代的音乐思想》,载《音乐研究》1958年第2期。
- 李纯一:《孔子的音乐思想》,载《音乐研究》1958年第5期。
- 联抗:《乐记——我国古代最早的音乐理论》,载《人民音乐》1958年第5期。
- 杨荫浏:《信阳出土春秋编钟的音律》,载《音乐研究》1959年第1期。
- 李纯一:《论墨子的“非乐”》,载《音乐研究》1959年第3期。
- 查阜西:《琴学小史》,载《人民音乐》1959年第4期。
- 杨荫浏:《关于春秋编钟音律问题》,载《音乐研究》1960年第1期。
- 杨荫浏:《说“乱”及其他》,载《人民音乐》1963年第1期。
- 李纯一:《关于歌钟、行钟及蔡侯编钟》,载《文物》1973年第7期。
- 随县擂鼓墩一号墓考古发掘队:《湖北随县曾侯乙墓发掘简报》,载《文物》1979年第7期。
- 黄翔鹏:《两千四百年前的一座地下音乐宝库》,载《文艺研究》1979年第1期。
- 黄翔鹏:《古代音乐光辉创造的见证——曾侯乙大墓古乐器见闻》,载《人民音乐》1979年第4期。
- 黄翔鹏:《释“楚商”——从曾侯钟的调式研究管窥楚文化问题》,载《文艺研究》1979年第2期。
- 周柱铨:《〈乐记〉,考辨》,载《北方论丛》1979年第2期。
- 蒋孔阳:《阴阳五行与春秋时期的音乐美学思想(上)(下)》,载《社会科学战线》1979年第3、4期。
- 黄翔鹏:《先秦音乐文化的光辉创造——曾侯乙墓的古乐器》,载《文物》1979年第7期。
- 杨荫浏:《管律辨讹》,载《文艺研究》1979年第4期。

- 蔡仲德:《〈乐记〉作者辨证》,载《中央音乐学院学报》1980年第1期。
- 周 畅:《我国古代音乐美学中“和”的观念》,载《音乐研究》1980年第2期。
- 吴 刁:《也谈“楚声”的调式问题——读〈释“楚声”〉一文后的几点意见》,载《文艺研究》1980年第2期。
- 黄翔鹏:《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 湖北省博物馆:《随县曾侯乙墓钟磬铭文释文》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 裘锡圭、李家浩:《曾侯乙墓钟磬铭文释文说明》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 李纯一:《曾侯乙编钟铭文考索》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 王 湘:《曾侯乙编钟音律的探讨》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 谭维四、冯光生:《关于曾侯乙墓编钟音乐性能的浅见——兼与王湘同志商榷》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 王 迪、顾国宝:《漫谈五弦琴和十弦琴》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 吴 刁:《篪笛辩》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 家 浚:《〈诗经〉音乐初探》,载《音乐研究》1981年第1期。
- 马承源:《商周青铜双音钟》,载《考古学报》1981年第1期。
- 曹 正:《关于古筝历史的探讨》,载《中国音乐》1981年第1期。
- 吴 刁:《一篇出色的古典音乐美学论著〈溪山琴况〉》,载《中国音乐》1981年第2期。
- 蒋孔阳:《评老子“大音希声”的音乐美学思想》,载《复旦学报》1981年第4期。
- 赵曼琴:《筝史浅析》,载《音乐研究》1981年第4期。
- 吉联抗:《乐师旷》,载《中国音乐》1982年第1期。
- 吉联抗:《师襄、师文、伯牙》,载《中国音乐》1982年第2期。
- 黄翔鹏:《先秦编钟音阶结构的断代研究》,载《江汉考古》1982年第2期。
- 吉联抗:《李延年》,载《中国音乐》1982年第4期。
- 李成渝:《曾侯乙编磬的初步研究》,载《音乐研究》1983年第1期。
- 李纯一:《曾侯乙墓编磬铭文初研》,载《音乐艺术》1983年第1期。
- 席臻贯:《“引商刻羽,杂以流徵”考释》,载《中国音乐》1983年第3期。
- 冯洁轩:《论郑卫之音》,载《音乐研究》1984年第1期。
- 李纯一:《曾侯乙墓编钟的编次和乐悬》,载《音乐研究》1985年第2期。
- 叶传汉:《“大音希声”的音乐美学蕴涵》,载《音乐研究》1985年第2期。
- 郑 文:《关于〈南陔〉三章问题》,载《音乐研究》1987年第2期。
- 蔡仲德:《郑声的历史面目——郑声论之一》,载《黄钟》1987年第4期。
- 蔡仲德:《郑声的美学意义——郑声论之二》,载《黄钟》1988年第1期。
- 朱传迪:《郢人调式思维寻踪》,载《中国音乐学》1988年第3期。
- 童忠良:《百钟探寻——擂鼓墩一、二号墓出土编钟的比较》,载《黄钟》1988年第4期。
- 黄翔鹏:《均钟考》,载《黄钟》1989年第1、2期。
- 项 阳:《从筑到筝》,载《中国音乐学》1990年第1期。
- 秦 序:《先秦编钟双音“规律”的发现与研究》,载《中国音乐学》1990年第3期。
- 郑祖襄:《艳、趋、乱音乐溯源》,载《音乐探索》1990年第3期。

- 李幼平:《从出土音乐文物论楚国音乐得演进》,载《黄钟》1990年第4期。
- 吕骥:《试论〈乐记〉的理论逻辑及其哲学思想基础》,载《音乐研究》1991年第2期。
- 李来璋:《“引商刻羽,清角流徵”析》,载《中国音乐》1991年第2期。
- 郑祖襄:《〈成相篇〉析》,载《艺苑求索》1991年第3期。
- 秦序:“和”为清角说质疑,载《中国音乐学》1992年第1期。
- 项阳:《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》,载《中国音乐学》1992年第1期。
- 李纯一:《宋尹学派音乐思想及其渊源初探》,载《音乐研究》1992年第2期。
- 李纯一:《邹衍学派神秘主义音乐思想试探》,载《黄钟》1992年第2期。
- 黄翔鹏:《工尺谱探源》,载《黄钟》1992年第4期。
- 吴钊:《和穆辨》,载《中国音乐学》1992年第4期。
- 蔡仲德:《商鞅、韩非的音乐美学思想》,载《星海音乐学院学报》1993年第1、2期。
- 黄翔鹏:《先秦时代的协和观念》,载《中央音乐学院学报》1993年第2期。
- 方建军:《论战国时期的巴蜀音乐文化》,载《交响》1993年第3期。
- 项阳:《考古发现与秦等说》,载《中央音乐学院学报》1993年第4期。
- 崔宪:《曾侯乙编钟律学研究》,载《中国音乐学》1994年第1期。
- 崔宪:《先秦乐律的历史流变(上、下)》,载《黄钟》1994年第1、2期。
- 项阳等:《五弦筑研究——西汉长沙王后墓出土乐器研究之一》,载《中国音乐学》1994年第3期。
- 李纯一:《〈管子·地圆篇〉中的五行说》,载《中国音乐学》1994年第4期。
- 李成渝:《钟律与纯律》,载《中央音乐学院学报》1995年第1期。
- 崔宪:《钟律与琴律》,载《中央音乐学院学报》1995年第1期。
- 郑祖襄:《关于“引商刻羽,杂以流徵”的史料问题》,载《中国音乐学》1996年第2期。
- 方建军:《东周箫音阶结构探索》,载《乐器》1996年第2期。
- 陈应时:《评“复合律制”》,载《音乐艺术》1996年第2期。
- 李纯一:《周代甬钟正鼓云纹断代》,载《音乐研究》1996年第3期。
- 陈应时:《评“琴律研究”》,载《音乐艺术》1996年第4期。
- 薛艺兵:《缶、瓯考略》,载《中国音乐》1997年第1期。
- 李成渝:《箎考》,载《音乐研究》1997年第4期。
- 冯光生:《曾侯乙编钟文化属性分析》,载《黄钟》1998年第3期。
- 方建军:《曾侯乙编钟的音乐文化基质》,载《黄钟》1998年第3期。
- 郑荣达:《曾侯乙编钟复制的音律定位研究》,载《黄钟》1998年第3期。
- 应有勤:《曾侯乙编钟的悬法与旋宫》,载《黄钟》1998年第3期。
- 冯洁轩:《中国最早的拉弦乐器“筑”考(上、下)》,载《音乐研究》2000年第1、2期。
- 崔宪:《曾侯乙钟铭“龢”字探微》,载《中国音乐学》2004年第4期。
- 伍国栋:《先秦丝竹乐辨踪》,载《南京艺术学院学报》2005年第2期。
- 王洪军:《测音数据在编钟律制研究中的可信度分析》,载《音乐艺术》2005年第2期。
- 孙星群:《〈乐记〉成书于战国中期的力证——以湖北郭店楚墓竹简为据》,载《天籁》2005年第3期。

韩宝强:《论钟律形成过程中的声学因素》,载《天津音乐学院学报》2006年第1期。

陈文革:《解读战国楚简〈采风曲目〉》,载《星海音乐学院学报》2006年第4期。

孔义龙:《论五弦取音法与东周编钟正鼓音列》,载《中国音乐学》2007年第1期。

王子初:《中国青铜乐钟的音乐学断代》,载《中国音乐学》2007年第1期。

项 阳:《对先秦“金石之乐”兴衰的现代解读》,载《中国音乐》2007年第1期。

第四章

秦、汉

(前 221 年—220 年)

概 述

秦汉两朝的中国，是一个以汉族为主体的封建专制国家。汉朝建立以后，经过五六十年的休养生息，经济得到了恢复和发展，汉代的文学艺术也迅速发展起来。汉武帝时扩建乐府，吸收了大量的民间音乐和民间乐工入宫廷，对音乐的发展和繁荣起了积极的作用。由于秦楚矛盾的历史原因，以及以刘邦为首的汉朝统治阶级对“楚声”的偏爱，汉朝楚声音乐的发展达到了相当高的艺术水平，出现了以相和歌为代表的楚声音乐。同时，由于汉武帝派张骞通使西域，以及扩展疆域等措施，又吸收进来许多外来音乐和少数民族音乐。在汉朝的历史中，音乐发展基本呈现出一个华夷并茂的局面。

第一 节 汉 乐 府

《汉书·礼乐书》(卷 22)曰：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”(T-SW4-1)又《汉书·武帝纪》(卷 6)曰：“(元鼎)五年，……立泰畤于甘泉，天子亲郊见。”

如依此，则汉乐府立于汉武帝(刘彻，在位前 140 年—前 87 年)元鼎五年(前 112 年)。但据陕西秦始皇陵附近出土的秦代错金银钮钟上刻有“乐府”二字(图 4-1)，则说明乐府这个机构原为秦代所设，并非始于汉武帝时期。经过研究，可知《汉书·礼乐志》上所说武帝时“乃立”是不确切的，而汉武帝时期对乐府的扩建则是历史事实^①。

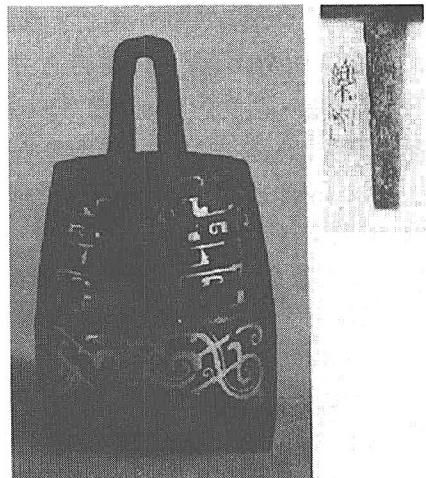


图 4-1 陕西秦始皇陵出土的秦代错金银“乐府”钮钟

^① 许在扬：《西汉乐府史实的几点辨析》，载《音乐论丛》第 4 辑，1981 年版。

据历史记载分析，汉乐府扩建时，广泛收集了黄河、长江流域和南北许多地方的民间歌谣，宫廷里由此而整理编辑了一些各地民间歌谣集。《汉书·艺文志》（卷30）“诗赋略”的“歌诗类”记载了相当多的地方歌谣集，如：

《吴楚汝南歌诗》十五篇；
《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇；
《邯郸河间歌诗》四篇；
《齐郑歌诗》四篇；
《淮南歌诗》四篇；
《左冯翊秦歌诗》三篇；
《京兆尹秦歌诗》五篇；
《河东蒲反歌诗》一篇；
《洛阳歌诗》四篇；
《周歌诗》二篇；
《南郡歌诗》五篇。

并曰：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”

此外，汉乐府扩建时期又大量吸收了各地（包括少数民族）的民间乐工，这从《汉书·礼乐志》（卷22）记载汉哀帝（刘欣，前6—前2年间在位）罢乐府时提到的各地乐工这一点可以看出来，其中涉及地方的乐工有：邯郸鼓员、江南鼓员、巴渝鼓员、楚严鼓员、梁皇鼓员、临淮鼓员、诸族乐人、沛吹鼓员、族歌鼓员、陈吹鼓员、商乐鼓员、东海鼓员、长乐鼓员、蔡讴员、齐讴员等。

汉乐府的扩建，使朝廷内外民间音乐一时兴盛起来，《汉书·礼乐志》（卷22）曰：

今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。……是时，郑声尤甚。黄门名倡丙强、景武之属显富于世，贵戚五侯、定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争乐。……然百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛溺自若，陵夷坏于王莽（T-SW4-1）。

《汉书·艺文志》（卷30）“诗赋略”的“歌诗类”还留载了一本宫廷歌手的专集：“《黄门倡车忠等歌诗》十五篇。”车忠，当即是指宫廷（黄门）的有名歌手。

汉乐府的协律都尉李延年是一个富于才华的民间音乐家，他是中山地方人，出身于倡优之家，能歌善舞，又会作曲。据《史记·佞幸列传》（卷125）记载，李延年原是在宫中看管猎狗的宦官，后来以擅长音乐得宠于汉武帝。李延年又巧妙地把他的妹妹推荐给汉武帝，成为汉武帝的李夫人。《汉书·外戚传》（卷97）曰：

孝武李夫人，本以倡进，初，夫人兄延年性知音，善歌舞，武帝爱之。每为新声变曲，闻者莫不感动。延年侍上，起舞，歌曰：“北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。”上叹息曰：“善！世岂有此人乎？”平阳主因言延年有女弟，上乃召见之，实妙丽善舞。

汉乐府的扩建和李延年在汉武帝面前展示音乐才华有很大关系，《史记·孝武帝本纪》（卷12）曰：

其年，既灭南越。上有嬖臣李延年以好音见，上善之，下公卿议，曰：“民间祠尚有鼓舞之乐，今郊祠而无乐，岂称乎？”……于是塞南越，祷祠泰一、后土，始用乐舞，益召歌儿。

《史记·佞幸列传》(卷 125)曰：“延年善歌，为变新声。而上方兴天地祠，欲造乐诗歌弦之，延年善承意，弦次初诗。”

汉乐府到了汉哀帝时候，由于汉哀帝“性不好音”，即位后(前 6)就下令罢乐府。罢免了乐府中演奏所谓“郑卫之声”的各地民间乐工共四百四十一人；只留下了演奏“郊祭乐”及“古兵法武乐”的三百八十八人，并把他们归属于宫廷的“大乐”。汉乐府扩建以来宫廷音乐的兴盛面貌也就此结束。

从汉武帝扩建乐府(前 112)到汉哀帝罢乐府(前 6)，乐府的音乐活动持续了百年有余。其间，大量的民间乐工和民间音乐进入宫廷，不仅丰富了宫廷的音乐生活，还极大地推动了汉朝音乐的发展。并且，由于民间音乐丰富多彩，吸引了当时许多文人、官吏依民间音乐曲调填写新辞，依民歌的题材再创作；他们留下的许多歌辞，在文学上形成了“乐府诗”的艺术体裁。汉乐府在历史上所产生的音乐和文学的影响是不可低估的。

第二节 鼓吹、横吹及百戏

鼓吹乐，是一种吹管乐器和打击乐器的合奏乐。其原始形式源自北方的游牧民族，秦汉之际渐渐传入中原，《汉书·叙传》(卷 100)曰：“始皇之末，班壹避地于楼烦，致牛马羊数千群。值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹，年百余岁以寿终。”

鼓吹乐的吹管乐器主要是排箫、笳、角等；打击乐器主要是鼗鼓、铙。汉代的鼓吹乐留下了“鼓吹铙歌十八曲”(歌词)，它们是：《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《拥离》、《战城南》、《巫山高》、《上陵》、《将进酒》、《君马黄》、《芳树》、《有所思》、《雉子斑》、《圣人出》、《上邪》、《临高台》、《远如期》、《石留》(T-WXSL4-1)。在这些作品中，有一些是民歌，如《战城南》，表达了百姓对战争和徭役的怨恨；《有所思》和《上邪》则是民间情歌。从中不仅可知鼓吹乐和民间音乐的密切关系，也可见鼓吹乐有时又是带有歌唱的。

鼓吹乐作为一种乐队形式，用于宫廷礼仪、宫廷宴乐和军乐^①。用于军乐的，又称为短箫铙歌。属于宫廷的鼓吹，又称为黄门鼓吹。《西京杂记》曰：“汉大驾祠甘泉汾阴，备千乘万骑……黄门前部鼓吹左右各一部十三。”

蔡邕《礼乐志》(《后汉书·礼仪志》志第五刘昭注引)曰：“汉乐四品：……三曰黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣。……其短箫铙歌，军乐也。”

鼓吹乐，在马上边行边演奏的，又称为骑吹。沈约《宋书·乐志》(卷 19)曰：“又《建初录》云：《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》，皆骑吹曲，非鼓吹曲。此则列于殿庭者为鼓吹，今之从行鼓吹为骑吹，二曲异也。”

四川成都东乡青杠坡出土东汉画像砖有鼓吹乐骑吹乐人(六人)图像(图 4-2)，四川新都出土汉画像砖也有骑吹乐人(三人)图像(T-TX4-1)。

① 郑祖襄：《汉代鼓吹乐的起源及其类型》，载《中央音乐学院学报》1983 年第 4 期，第 57~59 页。



图 4-2 四川成都东乡青杠坡出土东汉鼓吹乐画像砖

声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军。

张骞通西域，历经西域多国，《摩诃兜勒》是西域哪个民族的音乐已难再考；但从李延年据它更造的新声是“乘舆以为武乐”（乘舆，是皇帝出行的车队，武乐，是车队的仪式音乐。）来分析，横吹乐的乐队形式、用途是和鼓吹乐很接近的。所以，后来宋代郭茂倩《乐府诗集》把横吹乐归类于鼓吹乐，曰：“横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为两部，有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。……有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。”

李延年所造横吹新声二十八解，据唐人吴兢《乐府解题》（《乐府诗集》引）记载，魏晋以后尚存十曲：“汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏晋以来，惟传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。”

汉代以后，鼓吹乐和横吹乐都被作为宫廷的礼仪音乐而继承下来。

百戏，是民间各种文艺、杂技、武术等娱乐表演的总称。《后汉书·孝安帝纪》（卷 5）曾提到：“（延平元年）十二月甲子，清河王薨。……乙酉，罢鱼龙曼延百戏。”

张衡（78—139）《西京赋》中对百戏活动描写道：“乌获扛鼎，都卢寻橦。冲狭燕濯，胸突铦锋。跳丸剑之微霍，走索上而相逢。”T-SW4-2 山东沂南汉画像石中绘有一些百戏表演（图 4-3）。

河南邓县南朝墓出土有彩色鼓吹画像砖两块，分别有鼓吹乐人四人和五人（T-TX4-2）。西晋文学家陆机曾写过一首《鼓吹赋》，其中有曰：

鼓砰砰以轻投，箫嘈嘈而微吟。
咏悲翁之流思，怨高台之难临。
顾穹谷以含哀，仰归云而落音，
节丕气以舒卷，响随风而浮沉。
马顿迹而增鸣，士颤蹙而沾襟。

可见当时的鼓吹乐具有很高的艺术感染力。

横吹乐，晋·崔豹《古今注》曰：“横吹，胡乐也，张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲，更造新得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲，更造新

声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军。和帝时，万人将军得用之①。”

① 阴法鲁：《中国古代音乐史料杂记三则》，载《音乐研究》1988年第1期，第17~19页。郑祖襄：《〈古今注〉“横吹曲”史料真伪谈》，载《中央音乐学院学报》1994年第4期，第44~46页。

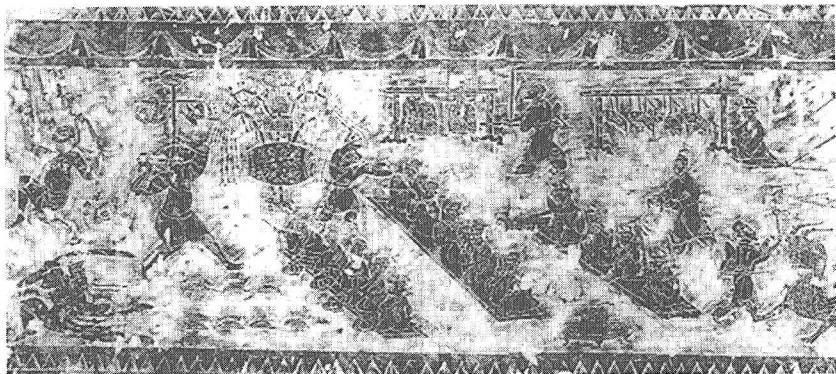


图 4-3 山东沂南出土东汉末(或魏晋)“百戏”画像石

第三节 相 和 歌

汉乐府扩建以后,原始的民间歌曲经过乐工们的加工提高,用各种乐器伴奏来表演,称为“相和歌”。《晋书·乐志》(卷 23)曰:

相和,汉旧歌也,丝竹更相和,执节者歌。

汉代的相和歌在今存的汉代文献里尚无记载,东晋以后,一部分相和歌被带到南方,保存在清商乐里。除《宋书·乐志》之外,南朝张永的《元嘉正声技录》和王僧虔的《大明三年宴乐技录》对当时相和歌演奏的艺术特点也略有一些记载。但后两本书唐以后已佚。幸而南朝陈释智匠的《古今乐录》摘录了这两书中的部分有关材料(但此书宋以后也已佚);宋代郭茂倩编写《乐府诗集》时又引用了《古今乐录》中不少材料,使我们对南朝时期的相和歌有一些了解。

郭茂倩是根据张永《元嘉正声技录》所载,把相和歌辞分成九类,它们是:相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲。这说明“相和歌”中艺术的形式和体裁丰富而多样。其中,艺术形式较为复杂的是平调、清调、瑟调、楚调和大曲,《古今乐录》(《乐府诗集》引)曰:

王僧虔《大明三年宴乐技录》:平调七曲:……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种,歌弦六部。张永《录》曰:未歌之前,有八部弦、四器,俱作在高下游弄之后。

王僧虔《技录》:清调有六曲:……其器有笙、笛(下声弄、高弄、游弄)、箎、节、琴、瑟、筝、琵琶八种,歌弦四部。张永《录》云:未歌之前,有五部弦,又在弄后。

王僧虔《技录》:瑟调曲有……。其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种,歌弦六部。张永《录》云:未歌之前有七部弦,又在弄后。

王僧虔《技录》:楚调曲有……。其器有笙、笛弄、节、琴、瑟、琵琶、瑟七种。张永《录》云:未歌之前,有一部弦,又在弄后(T-SW4-3)。

这些记载虽然简单,但说明相和歌平、清、瑟、楚调在宫调、乐队的组合、表演形式等方面有不同的艺术特点^①。从留存的平、清、瑟、楚调作品看,它们是属于楚声音乐体系,是继承了先秦楚声

① 郑祖襄:《〈古今乐录〉“相和歌”文字的标点及释义》,载《音乐研究》2006年第2期,第63~72页。

发展而来的。汉代楚声艺术的流行发展，是和刘邦为代表的汉朝统治者对楚声的喜爱分不开的，《汉书·礼乐志》(卷 22)曾说：“高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。”《史记·高祖本纪》(卷 8)记载到刘邦回家乡沛，作楚歌《大风歌》。《史记·留侯世家》(卷 55)又记载刘邦晚年因惧怕吕后的势力不能改换如意为太子，曾悲伤地唱起了楚歌，并命戚夫人为之楚舞。

郭茂倩《乐府诗集》整理的“相和歌辞”虽然大部分是汉以后文人填词或再创作的作品，但题为“古辞”的常常是渊源于汉代。(T-WXSL4-2)

相和大曲是一种除主体音乐部分之外，又有“艳”、“趋”、“乱”等音乐段落的多段结构的乐曲。其主体音乐部分称为“曲”，“艳”一般用在“曲”前。“艳”，原先是楚国民间歌曲的一种体裁，晋代左思《吴都赋》曰：“荆艳楚舞。”刘渊林注：艳，楚歌也。“趋”，原先是吴地的一种民歌，晋代崔豹《古今注》曰：“吴趋曲，吴人以歌其地。”“趋”和“乱”一般用在“曲”后。郭茂倩《乐府诗集》(卷 26)说：“而大曲又有艳，有趋、有乱。……艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴歌西曲前有和，后有送也。”

《宋书·乐志》(卷 21)记载了汉魏流传下来的相和大曲歌词 15 首，其中涉及大曲曲调 10 首。民间歌词 9 首，曹氏家族撰词 6 首：

1. 《东门行·东门》(古词)
2. 《折杨柳行·西山》(魏文帝词)
3. 《艳歌罗敷行·罗敷》(古词)
4. 《西门行·西门》(古词)
5. 《折杨柳行·默默》(古词)
6. 《煌煌京洛行·园桃》(魏文帝词)
7. 《艳歌何尝(一曰飞鹤行)·白鹄》(古词)
8. 《步出夏门行·碣石》(魏武帝词)
9. 《艳歌何尝行·何尝》(古词)
10. 《野田黄雀行·置酒》(东阿王词)
11. 《满歌行·为乐》(古词)
12. 《步出夏门行·夏门》(魏明帝词)
13. 《耀歌行·王者布大化》(魏明帝词)
14. 《雁门太守行·洛阳令》(古词)
15. 《耀歌行·白头吟》(古词)

根据这些歌词及原书所注，这些相和大曲呈现出以下几种组合的结构形态：

一、曲前加艳

如《步出夏门行·碣石》(魏武帝词)：

- [艳]：云行雨步，超越九江之皋。……
- [曲]：(一解)东临碣石，以观沧海。……幸甚至哉，歌以咏志。
(二解)孟冬十月，北风徘徊。……幸甚至哉，歌以咏志。
(三解)乡土不同，河朔隆冬。……幸甚至哉，歌以咏志。

(四解)神龟虽寿,犹有竟时。……幸甚至哉,歌以咏志。

二、曲后加趋

如《耀歌行·王者布大化》(魏明帝词):

[曲]: (一解)王者布大化,配乾稽后祗。……

(二解)文德以时振,武功伐不随。……

(三解)蠶尔吴蜀虏,凭江栖山阻。……

(四解)皇上悼愍斯,宿昔奋天怒。……

(五解)翌日乘波扬,棹歌悲且凉。……

[趋]: 将抗旄与钺,曜威于彼方。……

三、曲前加艳,曲后加趋

如《艳歌罗敷行·罗敷》(古词):

[艳]: ……

[曲]: (一解): 日出东南隅,照我秦氏楼。……

(二解): 使君从南来,五马立踟蹰。……

(三解): 东方千余奇,夫婿居上头。……

[趋]: ……

四、艳、趋两段结构

如《艳歌何尝行·何尝》(古词):

[艳]: (一解): 何尝快独无忧? 但当饮醇酒……

(二解): 长兄为二千石,中兄被貂裘。

(三解): 小弟虽无官爵,鞍马……

(四解): 但当在王侯殿上,快独摴蒲六博,……

(五解): 男儿居世,各当努力;……

[趋]: 少小相触抵,寒苦常相随……

相和歌中的“吟叹曲”,从命名以及留存的史料看,似是一种以说唱为主的音乐体裁。《古今乐录》说:

张永《元嘉技录》有吟叹四曲:一曰《大雅吟》,二曰《王明君》,三曰《楚妃叹》,四曰《王子乔》。……古有八曲,其《小雅吟》、《蜀琴头》、《楚王吟》、《东武吟》四曲阙。

汉代出土的说唱俑(图 4-4)(T-TX4-3)很可能与它有关。

此外,属于“相和歌”的还有富于艺术性的“但歌”和“但



图 4-4 四川成都天迴山东汉墓出土击鼓说唱俑

曲”。“但歌”是一种歌唱形式,《晋书·乐志》(卷 23)曰:“但歌,四曲,出自汉世,无弦,作伎最先唱,一人唱,三人和。魏武帝尤好之。当时之特妙,自晋以来不复传,遂绝。”可见“但歌”是一种没有乐器伴奏的歌唱形式。

“但曲”则是一种器乐曲,《古今乐录》引张永《元嘉正声技录》曰:“又有但曲七曲:《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡游弦》、《流楚窈窕》,并琴、筝、笙、筑之曲。”这些作品名在汉魏六朝的文献中多有提及,其中《广陵散》又是琴曲,而《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》在以后的历史中演变为琴曲而保留至今。

第四节 古 琴 音 乐

汉魏六朝时期,古琴及其音乐有很大的发展。湖南长沙马王堆 3 号墓出土汉初七弦琴,其形制与传世的唐琴大体一致;只是长和宽都略小一些,琴面上还没有十三个徽位(T-TX4-4)。魏晋时期嵇康所作《琴赋》中曾写到“弦长故徽鸣”,南京西善桥古墓出土的南朝竹林七贤与荣启期模印砖画像中,有嵇康和荣启期的弹琴图,图中的琴都设有徽位(图 4-5)。由此分析,古琴发展至魏晋时期已产生了十三徽位,其形制大体也已与传世古琴相似^①。

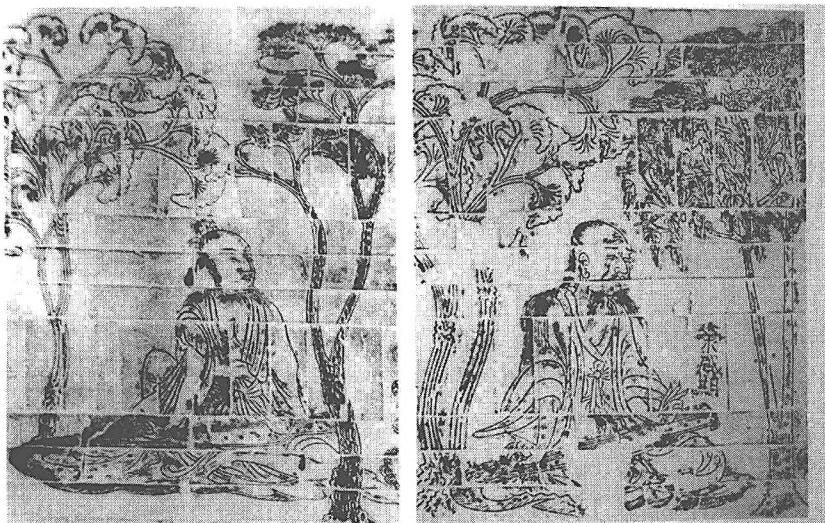


图 4-5 南京西善桥古墓出土南朝竹林七贤模印砖画像嵇康和荣启期的弹琴图

而汉代古琴音乐的发展,则可以从有关的各种文献记载和考古材料中窥见一斑:《汉书·艺文志》(卷 30)“乐类”中曾收录三家琴书:

- 《雅琴赵氏》七篇(名定,渤海人,宣帝时丞相魏相所奏);
- 《雅琴师氏》八篇(名中,东海人,传言师旷后);
- 《雅琴龙氏》九十九篇(名德,梁人)。

^① 郑祖襄:《“徽”字与徽位》,载《中央音乐学院学报》1986 年第 4 期,第 25~27 页。饶宗颐:说琴徽,载《中国音乐学》1987 年第 3 期,第 4~7 页。冯洁轩:《说徽》,载《中国音乐学》,1988 年第 4 期,第 74~92 页。

四川绵阳出土有汉代弹琴俑，四川资阳出土有汉代弹琴唱歌俑（T-TX4-5）。东汉蔡邕（132—192）的《琴赋》对当时古琴的演奏艺术有生动的描写，并提到了不少古琴作品：“……左手抑扬，右手徘徊。指掌反覆，抑案藏摧。于是繁弦既抑，雅韵复扬。仲尼思归，鹿鸣三章。梁甫悲吟，周公越裳。青雀西飞，别鹤东翔。饮马长城，楚曲明光。……”

留存的扬雄（前58—18）的《琴清英》（原书已佚）和桓谭（约前23—50）的《新论》（原书已佚）的文字中有一些关于琴学的论述^①。此外，相传为蔡邕所撰的《琴操》也记录了许多汉代及汉代以前的琴乐作品名及其文字解题^②：

诗歌五曲：鹿鸣 伐檀 骅虞 鹊巢 白驹

十二操：将归操 猗兰操 龟山操 越裳操 拘幽操 岐山操 履霜操 朝飞操
别鹤操 残形操 水仙操 怀陵操

九引：烈女引 伯妃引 贞女引 思归引 霹雳引 走马引 筝篌引 琴引 楚引
河间杂歌二十一章：箕山操 周太伯 文王受命 文王思士 周金縢 仪凤歌

龙蛇歌 艺梁妻歌 崔子渡河操 楚明光 信立退怨歌 曾子子归耕

梁山操 谏不违歌 庄周独处吟 孔子厄 三士穷 聂政刺韩王曲

霍将军歌 怨旷思惟歌 处女吟

《广陵散》是这一时期产生的重要作品，并为明代以后琴乐所传承。

《广陵散》，作为一部音乐作品名称，初见于相和歌的“但曲”（见本章第三节《古今乐录》引文），是一部器乐合奏乐。后又见三国时人孙该的《琵琶赋》，说明它又是一首琵琶（圆形音箱琵琶）乐曲。三国魏国人应璩《与刘孔才书》曰：“听广陵之清散。”晋代傅玄《琴赋》曰：“马融（东汉人）谭思于《止息》。”这两种记载则又说明汉代已有琴曲《广陵散》。汉代以后，历史上对琴曲《广陵散》又有不少记载和论述，《晋书·嵇康传》（卷49）曰：“……康将刑东市，太学生三千人请以为师，勿许。康顾视日影，索琴弹之曰：昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣！”南朝谢灵运诗曰：“惻惻《广陵散》。”唐代韩皋说：“王凌、母丘俭、文钦、诸葛诞继为扬州都督，咸谋兴复，皆为司马懿父子所杀。康为扬州故广陵地，凌等皆魏大臣，故名其曲曰《广陵散》，言魏散亡自广陵始。止息者，晋虽暴兴，终止息于此。其哀愤躁蹙，惨痛迫胁之音，尽在于此矣（明·蒋克谦《琴书大全》引）。”宋人编的《琴苑要录·止息序》曰：“其怨恨凄恻，即如幽冥鬼神之声。邕容容，言语冷清。及其怫郁慷慨，又亦隐隐轰轰，风雨亭亭，纷披灿烂，戈矛纵横。粗言之，不能尽其美也。”

今传琴曲《广陵散》有明代朱权《神奇秘谱》和明代汪芝《西麓堂琴统》（含甲、乙两本）共三个传本，其基本曲调相同，并且每个段落都标有文字小标题。《神奇秘谱》本的结构段落及文字小标题如下：

开指：(1)

小序：(2)止息第一

(3)止息第二

(4)止息第三

大序：(5)井里第一

(6)申诚第二

(7)顺物第三

① 吉联抗译注：《两汉论乐文字辑译》，人民音乐出版社1980年版。

② 吉联抗辑：《琴操》（两种），人民音乐出版社1990年版。

(8)因时第四	(9)干时第五	
正声: (10)取韩第一	(11)呼幽第二	(12)亡身第三
(13)作气第四	(14)含志第五	(15)沉思第六
(16)返魂第七	(17)徇物第八	(18)冲冠第九
(19)长虹第十	(20)寒风第十一	(21)发怒第十二
(22)烈妇第十三	(23)收义第十四	(24)扬名第十五
(25)含光第十六	(26)沉名第十七	(27)投剑第十八
乱声: (28)峻迹第一	(29)守质第二	(30)归政第三
(31)誓毕第四	(32)终思第五	(33)同志第六
(34)用事第七	(35)辞乡第八	(36)气冲第九 (37)微行第十
后序: (38)会止息第一	(39)意绝第二	(40)悲志第三
(41)叹息第四	(42)长吁第五	(43)伤感第六
(44)恨愤第七	(45)亡计第八	

根据这些历史记载,结合传谱的音乐(W-YX4-1)(T-PL4-1),当今研究者一般认为琴曲《广陵散》是叙述了“聂政刺韩王”这个历史故事。聂政刺韩王的事迹初见于《战国策·韩策》和《史记·刺客列传》;作为琴乐作品题材则见于《琴操》,其解题曰:

《聂政刺韩王》者,聂政之所作也。政父为韩王治剑,过期不成,王杀之。时政未生,及壮,问父母何在,母告之。政欲杀之,乃学涂入王宫,拔剑刺王,不得,逾城出,去入泰山,遇仙人,学鼓琴,漆身为厉,吞炭变其音。七年而琴成,欲入韩国,道逢其妻,妻对之泣。政曰:“夫人何故泣?”妻曰:“聂政出游,七年不归,吾尝梦想见,君对妾笑,齿似政,故悲而泣。”政曰:“天下人齿,尽政若耳,曷为泣乎?”即复入山中,仰天叹曰:“嗟乎,变容易声,欲报仇而为妻所知,父仇当何时复?”援石击落其齿,留山中三年,复入韩,国人莫知政。政鼓琴阙下,观者成行。王乃召政,政内刀琴中而见王。王使之弹琴,政援琴而歌,於是左手持衣,右手持刀以刺王,杀之。知当及母,即自犁剥面皮,断其形体,人莫能识。乃枭裂政于市,悬金其侧;有知此人者,赐金千斤。一妇人往哭曰:“嗟乎,为父报仇耶!”顾谓市人曰:“此聂政也。为父报仇,知当及母,乃自犁面。何爱一女子身而不扬吾子名哉?”乃抱政而哭,绝行脉而死。

此外,根据有关记载,《广陵散》这首作品在历史上是经过文人和琴家不断加工发展而成今存的四十五段。唐代李良辅(约8世纪时人)所传《广陵散》是二十三段,及唐代吕渭(734—800)时增为三十六段,宋景祐时的《琴书》记载的《广陵散》是四十段,南宋楼钥和元代耶律楚材所弹的《广陵散》是四十四段,至明代《神奇秘谱》才是四十五段^①。

^① 王世襄:《广陵散》,人民音乐出版社1958年版。许健、吴钊:《冲冠怒也深——谈琴曲〈广陵散〉》,载《音乐论丛》第2辑。王迪、齐毓怡:《琴曲〈广陵散〉初探》,载《音乐学丛刊》第2期。

第五节 少数民族音乐和外来音乐

汉代自汉武帝扩展疆域以后，四周的少数民族音乐和外来音乐通过各种渠道纷纷传入中原。上述乐府中的“诸族乐人、族歌鼓员”，以及鼓吹乐和横吹乐等都已说明少数民族音乐和外来音乐传入了中原地区和汉朝宫廷。此外，在《后汉书》“四夷传”中记载到一些少数民族和外来人民生活中民俗音乐，可以使我们对这方面的音乐有更多的理解。《后汉书·东夷列传》(卷75)曰：

乌桓者，本东胡也。……至葬则歌舞相送。

夫余国……以腊月祭天，大会连日，饮食歌舞，名曰迎鼓。……行人无昼夜，好歌吟，音声不绝。

高句丽……武帝灭朝鲜，以高句丽为县，使属玄菟，赐鼓吹伎人。……暮夜辄男女聚为倡乐。

涉及沃沮、句丽，本皆朝鲜之地也。……常用十月祭天，昼夜饮酒歌舞，名之曰舞天。

(马韩)常以五月田竟祭鬼神，昼夜酒会，群聚歌舞，舞辄数十人随蹋地为节。十月农功毕，亦复如之。

(辰韩)俗喜歌舞、饮酒、鼓瑟。

倭，在韩东南大海中，依山岛为居，凡百余国。……其死停丧十余日，家人哭泣，不进酒食，而等类就歌舞为乐。

《后汉书·南蛮西南夷传》(卷76)曰：

阆中有渝水，其人多居水左右。天性劲勇。初为汉前锋，数陷阵。俗喜歌舞，高祖观之，曰：“此武王伐纣之歌也。”乃命乐人习之，所谓《巴渝舞》也。

邛都夷者，武帝所开，以为邛都县。……俗多游荡，而喜讴歌。

第六节 乐 器

这一时期的乐器，不仅在传统方面有新的发展，也吸收一些外来的品类，与先秦时期相比，乐器及器乐音乐出现了一些新面貌。

一、笛和羌笛

笛，东汉许慎《说文解字》曰：“笛，七孔筒也。”东汉应劭《风俗通义》曰：“谨按《乐记》，武帝时丘仲之所作也。笛者，涤也，所以荡涤邪秽纳于雅正也。长二尺四寸，七孔。”东汉马融著有《长笛赋》一篇，其辞有曰：“况笛生乎大汉。”但他所说的笛究竟是什么形状，怎么吹，还不清楚。1971年湖南马王堆三号汉墓出土两支横吹乐器，它们形制相同，都是有一个吹孔和六个按孔。吹孔的一端利用竹节作横隔，尾端开口。吹口和按孔不在一个水平面上，而成九十度；之外，距吹孔最近的这个按孔的背面还有一个孔，此孔用途目前尚未清楚。根据这两支乐器的形制特点和该墓

出土的竹简“遣册”中有“邃”字(即古笛字)可以肯定,这两支横吹乐器是一种横吹的笛(马王堆3号汉墓笛结构,图4-6)。

与此不同的是,《晋书·律历志》和《宋书·律历志》记载荀勗创造“笛律”的笛,则是一种竖吹的管乐器,其发音原理类似今天民族乐器中的箫^①。由此可知,汉魏六朝时期“笛”这个名称,既指横吹的管乐器;也指竖吹的管乐器。

此外,还有“羌笛”,它原是西北地区游牧民族的乐器。《说文解字》曰:“羌笛三孔。”马融《长笛赋》曰:“近世双笛从羌起,羌人伐竹未及已。龙吟水中不见已,截竹吹之声相似,剡其上孔通洞之,裁以当过便易持。易京君明识音律,故本四孔加以一。君明所加孔后出,是谓商声五音毕。”这说明羌笛当时已传入中原。

二、箫、角

箫、角这两件乐器是由西北边少数民族传入的,同运用于鼓吹乐中。箫,又称胡箫。《宋书·乐志》(卷19)引杜挚《箫赋》曾曰:“李伯阳入西戎所造。”但此语未必确切。关于它的形制,汉代没有确切的记载。后来唐代刘商《胡箫曲》序言中曾谈到“卷芦叶为吹箫”。宋代陈旸《乐书》记载中有大胡箫、小胡箫,并说其形制是“似筚篥而无孔”。刘商、陈旸的说法比较接近历史。尽管这件乐器的形制不能确知,但关于它的艺术魅力却屡见于历史文献。唐代欧阳询等编《艺文类聚》中引曹嘉之《晋书》曰:“刘畴曾避乱坞壁,贾胡百数欲害之,畴无惧色,援箫而吹之,为《出塞》之声,动其游客之思,于是群胡皆倚泣而去。”

角,俗名“簸逻回”,其先利用动物的角,以后也用竹、木、皮革制作。唐代段成式《筚篥格》曰:“革角,长五尺,形如竹筒,卤簿、军中皆用之,或竹木,或皮。”角在横吹乐中是一件重要的乐器,《晋书·乐志》(卷23)曰:“横吹有双角,即胡乐也。”宋代郭茂倩《乐府诗集》(卷21)说:“后魏之世,有《簸逻回歌》,其曲多可汗之辞,皆燕魏之际鲜卑歌,歌辞虏音,不可晓解,盖大角曲也。”

三、琵琶

琵琶,汉代关于这件乐器的解释,最早见于汉末应劭的《风俗通义》和刘熙的《释名》。《风俗通义·声音》曰:“批把,谨按此近世乐家所作,不知谁也。以手批把,因以为名。长三尺五寸,法天地人与五行,四弦象四时。”

《释名·释乐器》曰:“枇杷,本出于胡中,马上所鼓也。推手前曰枇,引手却曰杷,象其鼓时,因以为名。”

^① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),人民音乐出版社1981年版,第127页。

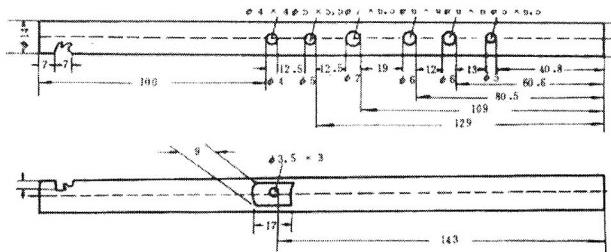


图4-6 湖南长沙马王堆3号汉墓出土笛结构示意图

结合历史上其他有关记载和文物图像研究，基本可以肯定：这两种记载，前者指的是一种圆形音箱琵琶，它是由“弦鼗”发展而来，唐代以后称之为“阮咸”；后者指的是一种梨形音箱琵琶，它是通过丝绸之路由外国传来的^①。

关于圆形音箱琵琶，晋代傅玄《琵琶赋》序曰：“今观其器，中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱十有二，配律吕也；四弦，法四时也。”

这种琵琶后来又被称为“秦琵琶”、“秦汉子”，唐代杜佑《通典·乐》（卷144）曰：“今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”

三国时人孙该《琵琶赋》和晋代成公绥的《琵琶赋》中讲的琵琶都是这种圆形音箱琵琶，相和歌和清商乐使用的琵琶，也是这种圆形音箱琵琶。四川乐山虎头湾东汉画像石上有这种圆形音箱琵琶（T-TX4-6），南京西善桥古墓出土的南朝竹林七贤模印砖画像中有“竹林七贤”之一阮咸抱圆形音箱琵琶图（图4-7）；甘肃麦积山石窟北魏时期壁画和敦煌石窟北魏时期壁画上也都有这种圆形音箱琵琶图像（T-TX4-7）。

梨形音箱琵琶，今天在考古文物中也多有发现。辽阳棒台东汉晚期墓的壁画中有乐人抱直项梨形音箱琵琶演奏（T-TX4-8），可验证梨形音箱琵琶在汉代已传入中国。



图4-7 南京西善桥古墓出土南朝竹林七贤模印砖画像阮咸弹圆形音箱琵琶图

四、箜篌

箜篌，汉代的箜篌也有两种：一种指的是卧箜篌；一种指的是竖箜篌。关于卧箜篌，《史记·孝武帝本纪》（卷12）曰：“其年（前111），既灭南越……于是塞南越，祷祠泰一后土，始用乐舞，益召歌儿。作二十五弦及箜篌瑟自此始。”

有的文献又记成“空侯”、“坎侯”。《艺文类聚》引司马相如《凡将篇》曰：“钟、磬、竽、笙、筑、坎侯。”

应劭《风俗通义·声音》曰：“空侯，又坎侯。谨按《汉书》，孝武皇帝塞南越，祷祠太一后土，始用乐人侯调，依琴作坎坎之乐，言其坎坎应节奏也。侯，以姓冠章耳。或说空侯取其空中，琴瑟皆空，何独坎侯耶？斯论是也。《诗》云‘坎坎鼓我’，是其文也。”

杜佑《通典·乐》（卷144）曰：“箜篌……古施郊庙雅乐，近代专用于楚声。……旧说一依琴制。今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶也。”

根据这些记载，可知卧箜篌是一种类似琴瑟，又如琵琶一般用拨来演奏的乐器。考古发现的

^① 韩淑德：《琵琶发展史略》，载《音乐探索》1984年第2期，第41~50页。周菁葆：《琵琶溯源》，载《音乐探索》1985年第3期，第46~51页。郑祖襄：《汉代琵琶起源的史料及其分析考证》，载《中国音乐学》1993年第4期，第43~48页。

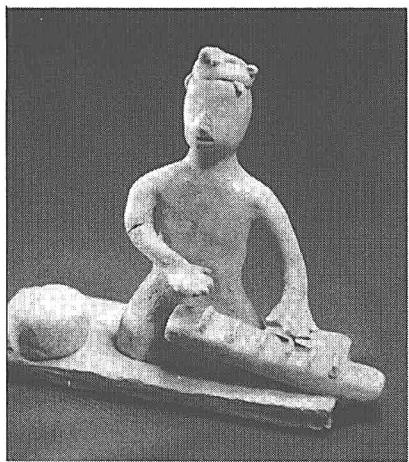


图 4-8 湖北鄂州七里界 4 号墓出土三国后期卧箜篌乐俑

杜佑《通典·乐》(卷 144)曰：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”

现今考古发现，竖箜篌传入中国的历史要远远早于汉代，1996 年在新疆且末扎滚鲁克墓地发现了春秋战国时期竖箜篌(图 4-9)，2002 年又在新疆鄯善洋海墓地发现了西周时期的竖箜篌^①。新疆的且末和鄯善属于古代中亚地区，竖箜篌的发现反映出中亚地区是古代中西方文化交流中的重要地理位置。

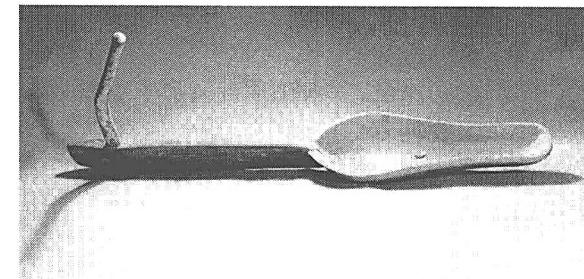


图 4-9 新疆且末扎滚鲁克墓地出土战国时期竖箜篌

第七节 乐律学的发展

汉代以后，随着丰富的音乐实践的发展，产生了新的乐学理论。律学理论上也出现了一些新的研究与探讨。

一、相和三调

平调、清调、瑟调是相和歌中的“三调”。这“三调”除上述提到的有乐器、乐队及演奏程式方面的不同，还因为以调名来区别，主要在乐学理论方面有所不同。南朝时期，《宋书·乐志》在记载“平、清、瑟”三调歌词时，又冠以“清商三调”以名之。所以，“平、清、瑟”相和三调在南朝时候又称“清商三调”。对于它们的乐学理论形态，历史很少记载；稍后的《魏书·乐志》(卷 109)中曾引北魏

^① 贺志凌：《新疆出土箜篌的形制渊源探究》，载《中国音乐学》2006 年第 1 期，第 43~51 页。

陈仲儒的一段话：

但声音精微，史传简略，旧志惟云准形如瑟十三弦，隐间九尺，以应黄钟九寸，调中一弦，令与黄钟相得。……虽然，仲儒私曾考验……中弦须施轸如琴，以轸调声，令与黄钟一管相合。中弦下依数画出六十律清浊之节。其余十二弦，须施柱如筝。又凡弦须预张，使临时不动。即于中弦案画一周之声，度著十二弦上。然后依相生之法，以次运行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角（角应为徵）为主。五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣。

这段文字经过多人研究，比较有说服力的看法是“三调”关系如下^①：

古琴弦序：	一	二	三	四	五	六	七
弦 名：	宫	商	角	徵	羽	文	武
(清角)							
平 调：	徵	羽	宫	商	角	徵	羽
瑟 调：	宫	商	角	徵	羽	宫	商
清 调：	商	角	徵	羽	宫	商	角

二、京房六十律

西汉元帝时有一位叫京房的乐律学家，他本姓李，字君明。他曾向焦延寿学《易经》，创立了“京氏易学”。他制作的“六十律”是在用三分损益法产生了十二律之后，继续往下相生直至六十个律。“六十律”的用途：一是试图解决十二律旋宫音律均等问题；另一是用来算卦占卜。从先秦以来，律学一直是与阴阳五行学说相联系的，这是当时律学的文化学术特点。《汉书·艺文志》“数术略”的“五行类”曾留载这样的书：《钟律灾异》二十六卷，《钟律从辰日苑》二十三卷，《钟律消息》二十九卷，《黄钟》七卷。《后汉书·律历志》（卷11）载京房“六十律”及“准”曰：

而元帝时，郎中京房，房字君明，知五声之音，六律之数。上使太子傅韦玄成，字少翁、谏议大夫章，杂试问房于乐府。房对：“受学故小黄令焦延寿六十律相生之法，以上生下，皆三生二；以下生上，皆三生四。阳下生阴，阴上生阳，终于中吕而十二律毕矣。中吕上生执始，执始下生去灭，上下相生，终于南事，六十律毕矣。夫十二律之变至于六十，犹八卦之变至六十四也。宓牺作《易》，纪阳气之初以为律法，建日冬至之声，以黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫，蕤宾为变徵，此声气之元，五音之正也。故各终一日。其余以次运行，当日者各自为宫，而商徵以类从焉。《礼运篇》曰：五声六律十二管，还相为宫。此之谓也。以六十律分期之日，黄钟自冬至始，及冬至而复，阴阳寒燠风雨之占生焉。……”房又曰：“竹声不可以度调，故作准以定数。准之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸。中央一弦，下有画分寸，以为六十律清浊之节。”

京房之后，南朝钱乐之和沈重用同样的方法，又制作了“三百六十律”，《隋书·律历志》（卷16）曰：宋钱乐之衍京房六十律，更增为三百六十，梁博士沈重述其名数。

^① 冯洁轩：《调（均）·清商三调·笛上三调》，载《音乐研究》1995年第3期，第75~82页。

三、乐谱

汉代时期,见于历史记载的有一种叫“歌声曲折”的乐谱。《汉书·艺文志》卷30)“诗赋略”的“歌诗类”记载着两组同一种内容的两种书,前一种是歌曲的歌词(歌诗),后一种是歌曲的乐谱(歌声曲折)。第二组的《周谣歌诗声曲折》又脱了一个“歌”字^①:

第一组:《河南周歌诗》七篇。

《河南周歌声曲折》七篇。

第二组:《周谣歌诗》七十五篇。

《周谣歌诗声曲折》七十五篇。

什么是“歌声曲折”?从文字内涵分析,即谓歌唱声音之曲折。认定它是一种乐谱,这是无疑的。但它究竟是一种什么样的乐谱,目前学术界尚有不同的看法^②。不过仍可以肯定的是,这两本乐谱集是汉乐府扩建时所收录的民歌的乐谱,是一种歌曲的乐谱,属于后世的“音位谱”一类。

此外,上述《汉书·艺文志》(卷30)“乐类”记录的三家琴书,很可能是附有琴谱的。《宋书·乐志》(卷19)在记载“胡笳”乐器时说:“汉旧《筝笛录》有其曲,不记所出本也。”可见汉代这本《筝笛录》,既记录有筝、笛曲,又有胡笳曲。

思考题

一、名词解释

汉乐府 李延年 鼓吹乐 横吹乐 《广陵散》 圆形音箱琵琶 梨形音 箱琵琶 卧箜篌
竖箜篌 相和三调 京房六十律 歌声曲折

二、问答题

1. 简述汉乐府的音乐活动及在音乐史上的意义。

2. 相和歌与相和大曲的艺术特点。

参考文献

一、著作

(汉)班固:《汉书》,中华书局点校本,1962年版。

(刘宋)范晔:《后汉书》,中华书局点校本,1965年版。

(梁)沈约:《宋书》,中华书局点校本,1974年版。

(唐)魏徵等:《隋书》,中华书局点校本,1973年版。

① 冯洁轩、李爱群:《“声曲折”是个错定的词》,载《中国音乐》1998年第1期,第14~15页。

② 刘再生:《“声曲折”之我见》,载《中国音乐学》1990年第1期,第50~55页。郑祖襄:《略述汉魏六朝时期的乐谱》,载《音乐探索》1994年第1期,第33~35页。

- (唐)房玄龄:《晋书》,中华书局点校本 1974 年版。
- 中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐文物大系·新疆卷》,大象出版社 1996 年版。
- 中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐文物大系·四川卷》,大象出版社 1996 年版。
- 刘东升等编著:《中国乐器图志》,中国轻工业出版社 1987 年版。
- 吉联抗译注:《两汉论乐文字辑译》,人民音乐出版社 1980 年版。
- 吉联抗辑译:《秦汉音乐史料》,上海文艺出版社 1981 年版。
- 许 健:《琴史初编》,人民音乐出版社 1987 年版。
- (梁)萧统编、张启成等译注:《文选全译》,贵州人民出版社 1994 年版。
- (宋)郭茂倩:《乐府诗集》,中华书局 1989 年版。
- 龚 一:《古琴演奏法》,上海教育出版社 1999 年版。

二、论文

- 王世襄:《古琴名曲〈广陵散〉》,载《人民音乐》1956 年第 4 期。
- 李纯一:《汉瑟和楚瑟调弦的探索》,载《考古》1974 年第 1 期。
- 尹 炎:《长沙马王堆三号墓出土乐器——琴、瑟、筑、竽、笛》,载《乐器科技简讯》1975 年第 3 期。
- 许健、吴钊:《冲冠怒也深——谈琴曲〈广陵散〉》,载《音乐论丛》第 2 辑,1979 年版。
- 常任侠:《汉唐间西域音乐的东渐》,载《音乐研究》1980 年第 2 期。
- 阴法鲁:《丝绸之路上的音乐文化交流》,载《人民音乐》1980 年第 2 期。
- 许在扬:《西汉乐府史实的几点辨析》,载《音乐论丛》第 4 辑,1981 年版。
- 易 人:《汉魏六朝的军乐——“鼓吹”和“横吹”》,载《文物》1981 年第 7 期。
- 李纯一:《中国古代杂技和音乐》,载《音乐研究》1982 年第 1 期。
- 冯文慈:《〈管子·地员篇〉和三分损益法以及〈淮南子〉的“参弹复徵”》,载《中国音乐》1982 年第 1 期。
- 吉联抗:《〈琴操〉考异》,载《音乐研究》1982 年第 2 期。
- 王迪、齐毓怡:《琴曲〈广陵散〉初探》,载《音乐学丛刊》第 2 辑,1982 年版。
- 吉联抗:《桓谭与蔡邕》,载《中国音乐》1983 年 1 期。
- 陈应时:《论证中国古代的纯律理论》,载《中央音乐学院学报》1983 年第 1 期。
- 陈应时:《琴曲〈广陵散〉谱律学考释》,载《中国音乐》1983 年第 3 期。
- 李祥霆:《〈琴操〉作者辨正》,载《中央音乐学院学报》1983 年第 3 期。
- 丁承运:《清、平、瑟调考辨》,载《音乐研究》1983 年第 4 期。
- 郑祖襄:《汉代鼓吹乐的起源及其类型》,载《中央音乐学院学报》1983 年第 4 期。
- 韩淑德:《琵琶发展史略》,载《音乐探索》1984 年第 2 期。
- 周青葆:《琵琶溯源》,载《音乐探索》1985 年第 3 期。
- 许 健:《相和歌与琴曲》,载《音乐研究》1985 年第 3 期。
- 王德埙:《琴曲〈广陵散〉流变初考》,载《中央音乐学院学报》1985 年第 4 期。
- 郑祖襄:《“徵”字与徵位》,载《中央音乐学院学报》1986 年第 4 期。
- 饶宗颐:《说琴徵》,载《中国音乐学》1987 年第 2 期。

- 阴法鲁:《中国古代音乐史料杂记三则》,载《音乐研究》1988年第1期。
- 许健:《西汉有琴徽吗?》,载《中国音乐学》1988年第1期。
- 王子初:《汉籥再解》,载《中国音乐学》1988年第2期。
- 郑祖襄:《再谈“徽”字与徽位》,载《中国音乐学》1988年第3期。
- 冯洁轩:《说徽》,载《中国音乐学》1988年第4期。
- 丁承运:《清商三调音阶调式考索》,载《音乐研究》1989年第2期。
- 饶宗颐:《说“弓勺”兼论琴徽》,载《中国音乐学》1989年第3期。
- 吴钊:《释徽》,载《中国音乐学》1989年第3期。
- 席臻贯:《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》,载《音乐研究》1989年第4期。
- 褚历:《汉唐“解”与隋唐“解”辨异》,载《中央音乐学院》1990年第1期。
- 刘再生:《“声曲折”之我见》,载《中国音乐学》1990年第1期。
- 郑祖襄:《略述两汉时期的少数民族音乐》,载《民族艺术研究》1991年第4期。
- 郑祖襄:《三谈“徽”字与徽位》,载《中央音乐学院学报》1992年第2期。
- 冯洁轩:《徽与琴瑟》,载《中央音乐学院学报》1992年第3期。
- 冯洁轩:《评〈释徽〉》,载《中国音乐学》1992年第3期。
- 郑祖襄:《汉代琵琶起源的史料及其分析考证》,载《中国音乐学》1993年第4期。
- 郑祖襄:《略述汉魏六朝时期的乐谱》,载《音乐探索》1994年第1期。
- 项阳:《五弦筑定弦刍议》,载《黄钟》1994年第3期。
- 郑祖襄:《〈古今注〉“横吹曲”史料真伪谈》,载《中央音乐学院学报》1994年第4期。
- 冯洁轩:《说“解”》,载《艺术探索》1995年第1期。
- 方建军:《从乐器、音阶、音律和音乐功能看秦音乐文化之构成》,载《中国音乐学》1996年第2期。
- 项阳:《五弦筑的马子、弓子及其他相关问题》,载《音乐研究》1996年第4期。
- 饶宗颐:《三论琴徽》,载《音乐艺术》1997年第1期。
- 冯洁轩:《复三论琴徽》,载《中国音乐学》1997年第3期。
- 郑祖襄:《四谈“徽”字与徽位——答饶宗颐先生》,载《音乐艺术》1997年第4期。
- 冯洁轩、李爱群:《“声曲折”是个错定的词》,载《中国音乐》1998年第1期。
- 高文:《我国最早的弦鼗图像》,载《音乐探索》1998年第2期。
- 冯洁轩:《释古代的琴及其他弦乐器上之“隐”》,载《音乐研究》2001年第1期。
- 陈四海:《秦始皇园陵出土的乐器、百戏俑考》,载《音乐研究》2005年第3期。
- 郑祖襄:《说“高祖乐楚声”》,载《中国音乐》2005年第4期。
- 贺志凌:《新疆出土箜篌的形制渊源探究》,载《中国音乐学》2006年第1期。
- 郑祖襄:《〈古今乐录〉“相和歌”文字的标点及释义》,载《音乐研究》2006年第2期。
- 钱慧:《汉魏佛教梵呗音乐本土化探究》,载《南京艺术学院学报》2006年第2期。
- 项阳:《“改梵为秦”的“学者之宗”曹植》,载《天津音乐学院学报》2007年第1期。

第五章

三国、两晋、南北朝

(220年—589年)

概 述

魏晋以后，中原的传统音乐随着政治文化的迁移也到了南方，它们和江南的民间音乐汇集在一起，形成了具有汉民族艺术特色的“清商乐”，是南方音乐文化发展的代表。在北方中原，由于外来民族的统治，外来音乐很快地发展繁荣起来，并产生了广泛的社会影响。这样，南、北方的音乐在地域特征、民族性和音乐形态风格上都有很大的不同。但南、北方政治、军事和经济等方面并不完全隔绝，南、北方之间的音乐也由此有一定程度的交流。这种相对独立又互相影响的状况一直延续至隋朝统一，南、北音乐才一同汇于宫廷。

第一节 清 商 乐

“清商”一词，初见于《韩非子·十过》，是一首琴曲曲名。后来，文人多把它比喻为美妙的音乐，战国时期诗人宋玉《笛赋》曰：“吟清商，追流徵。”《后汉书·王充王符仲长统列传》(卷49)引仲长统的话：“弹南风之雅操，发清商之妙曲。”曹魏时期，宫廷里建立了一个音乐机构，名清商署，职官曰清商令。东晋以后，汉魏时期的音乐也迁移到了南方，它们和江南的民间音乐一起，被统称为“清商乐”。《魏书·乐志》(卷109)曰：

初，高祖(北魏孝文帝拓跋宏)讨淮、汉，世宗(北魏宣武帝拓跋恪)定寿春，收其声役。江左所传中原旧曲《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓《清商》。至于殿庭飨宴兼奏之(T-SW5-1)。

由于清商乐中的汉魏旧乐蕴藏着极古老的华夏音乐传统，所以宋代郭茂倩《乐府诗集》说：“清乐者，九代之遗声。”

南朝时期，由于政治经济等多方面的复杂原因，朝廷内外以清商乐为代表的民间世俗音乐十分盛行，《宋书·乐志》(卷19)载王僧虔论“三调歌”曰：

今之《清商》，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀。京洛相高，江左弥重。谅以金县干戚，事绝于斯。而情变听改，稍复零落。十数年间，亡者将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在噍

危，不顾律纪，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫(T-SW5-2)。

《南史·循吏列传》(卷70)谈到刘宋时期曾记载说：“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群，盖宋世之极盛也。”

根据南朝陈释智匠《古今乐录》(《乐府诗集》引)的记载和宋代郭茂倩《乐府诗集》研究整理的材料，在南朝清商乐发展的历史中，影响最大的是长江流域的“吴歌”和“西曲”。

吴歌，即吴声歌曲，它是产生在长江下游、建邺(今江苏南京)地区的民间音乐。《晋书·乐志》(卷23)曰：“吴歌杂曲并出江南。东晋以来，稍有增广。……凡此诸曲，始皆徒歌，即而被之管弦。又有因丝竹金石，造歌以被之，魏世三调歌辞之类是也。”

《古今乐录》(《乐府诗集》卷44引)曰：“吴声歌，旧器有箎、箜篌、琵琶，今有笙、筝。”

又根据《古今乐录》所载，吴歌里又有“命啸”、“吴声”、“游曲”、“半折”、“六变”、“八解”六类音乐，其中又以“吴声”最显重要。《古今乐录》(《乐府诗集》卷44引)曰：

命啸十解：存者有《乌噪林》、《浮云驱》、《雁归湖》、《马让》，余皆不传。吴声十曲：一曰《子夜》，二曰《上柱》，三曰《凤将雏》，四曰《上声》，五曰《欢闻》，六曰《欢闻变》，七曰《前溪》，八曰《阿子》，九曰《丁督护》，十曰《团扇郎》(T-WXSL5-1)。……游曲六曲：《子夜四时歌》、《警歌》、《变歌》，并十曲中间游曲也。半折、六变、八解，汉世已来有之。八解者：《古弹》、《上柱古弹》、《郑干》、《新蔡》、《大治》、《小治》、《当南》、《盛当》……。

六类之外，《古今乐录》(《乐府诗集》卷44引)曰：“又有《七日夜》，《女歌》，《长史变》，《黄鹄》，《碧玉》，《桃叶》，《长乐佳》，《欢好》，《懊恼》，《读曲》，亦皆吴声歌曲也。”此外，还有“神弦曲”，是一种民间祭祀乐歌，《古今乐录》(《乐府诗集》卷47引)记载了《宿阿》、《道君》、《圣郎》等十一首作品。

“吴声”中还有一种在原歌曲上发展变化的“变”，《宋书·乐志》(卷19)曰：“六变诸曲，皆因事制歌。”《宋书·乐志》(卷19)提到《长史变》，上列“吴声十曲”有《欢闻变》，《古今乐录》(《乐府诗集》卷45引)提到了《子夜变歌》、《子夜警歌》，曰：“《子夜变歌》前作‘持子’送，后作‘欢娱我，送；《子夜警歌》无送声，仍作变，故呼为变头，谓六变之首也。”

所以郭茂倩(《乐府诗集》卷44)说：“又有《大子夜歌》、《子夜警歌》、《子夜变歌》，皆曲之变也。”

西曲，是产生、流行在江、汉流域一带的民间音乐，即所谓“荆楚西声”。《古今乐录》(《乐府诗集》卷45引)曰：

西曲歌有《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》、《襄阳乐》、《三洲》、《襄阳蹋铜蹄》、《采桑度》、《江陵乐》、《青阳度》、《青骢白马》、《共戏乐》、《安东平》、《女儿子》、《来罗》、《那呵滩》、《孟珠》、《翳乐》、《夜渡娘》、《长松标》、《双行缠》、《黄督》、《黄缨》、《平西乐》、《攀杨枝》、《寻阳乐》、《白附鸠》、《拔蒲》、《寿阳乐》、《作蚕丝》、《杨叛儿》、《西乌夜飞》、《月节折杨柳歌》三十四曲(T-WXSL5-2)。……按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和与吴歌亦异，故□其方俗而谓之西曲。

《古今乐录》(《乐府诗集》卷47~49引)并指出这三十四首，其中一部分是带有舞蹈的音乐作品，如《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》等。有一部分是“倚歌”，如《青阳度》、《女儿子》、《平西乐》、《攀杨枝》等。所谓倚歌，是不用弦乐器伴奏，《古今乐录》(《乐府诗集》卷49引)说：“凡倚歌，悉用铃、鼓，无弦有吹。”

吴歌和西曲在音乐结构上,除主体部分外,还有“和”声与“送”声。《古今乐录》(《乐府诗集》卷44引)论吴歌曰:

凡歌曲终,皆有送声,《子夜》以“持子”送曲;《凤将雏》以“泽雉”送曲。

《欢闻歌》者……歌毕辄呼“欢闻不”以为送声,后因此为曲名。今世用“莎持乙子”代之,语稍讹异也。

《古今乐录》(《乐府诗集》卷48、49引)论西曲时云:

《三洲歌》者……故歌歌和云:“三洲断江口,水从窈窕河旁流。欢将乐,共来长相思。”

《西乌夜飞》者……所以歌和云:“白日落西山,还去来。”送声云:“折翅鸟,飞何处,被弹归。”

由于清商乐的流行,文人依声填辞和依题材创作的作品不断问世,“清商曲辞”也成为这一时期文学代表。此外,由于清商乐与琴乐相互影响,传世琴曲中的《龙朔操》、《乌夜啼》等都与它有一定历史渊源关系^①。

第二节 古 琴 音 乐

南朝文人荟萃,人文艺术得以长足发展。古琴备受文人青睐,嵇康《琴赋》对琴演奏的生动描述反映出当时的琴艺的发展。

在历史流传当中,《碣石调·幽兰》、《梅花三弄》、《酒狂》是这一时期的重要作品。

一、《碣石调·幽兰》

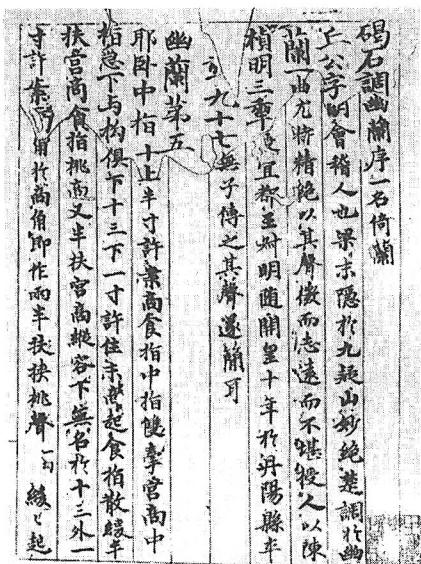


图 5-1 琴曲《碣石调·幽兰》谱

琴曲《碣石调·幽兰》这份乐谱是清末黎庶昌在日本发现的,当时摹刻后即编入他辑印的《古逸丛书》(图5-1)。这份乐谱是通过文字记录左手按弦位置、右手如何弹奏来记录音乐的,故被称为“文字谱”。这种记谱法是减字谱的前身,它属于“指位谱”体系的乐谱。这类乐谱的解译需要对乐器性能和对演奏法有一定的了解和掌握。

《碣石调·幽兰》谱前有一段序言,曰:

丘公字明,会稽人也。梁末隐于九疑山,妙绝楚调。于《幽兰》一曲,尤特精绝。以其声微而志远,而不堪授人。以陈祯明三年,授宜都王叔明。隋开皇十年,于丹阳县卒,时年九十七。无子传声,其声遂简耳。

由此可知此谱是南朝末丘明所传音乐源于汉代民歌《陇西行》。《陇西行》又名《步出夏门行》,又是一首汉代相和大曲。曹操以这首曲调填辞,留下了著名的相和大曲《步出夏门行》。从曹魏时期到东晋,该作品一直在宫廷中演唱

① 许健:《相和歌与琴曲》,载《音乐研究》1985年第3期,第34~41页。

流传。晋代时候,它又被发展为配有舞蹈,成为“拂舞”(舞者执拂,源于江南民间)中的一个作品。据《晋书·乐志》记载,这首拂舞名《碣石篇》,唱词仍是曹操《步出夏门行》辞,但没有原作中“艳”的部分,只用了原相和大曲“曲”的四段,以首段“东临碣石”四字为名。《碣石调·幽兰》原先应是一首据拂舞《碣石篇》音乐填上“幽兰”题材内容文字的声乐作品,以后才演变成琴曲《碣石调·幽兰》。自《古逸丛书》刊印后,清末的琴家已开始进行译谱研究,迄今已有各家打谱的音响与记谱^①。与明代以后代代相习的传世琴谱不同是,这份乐谱是唐代抄本,它保留了比较早的古琴音乐的艺术特点(W-YX5-1)(T-PL5-1)。

二、《梅花三弄》

该作品相传初为晋代桓伊所作笛曲,后演变为琴曲。《晋书·桓伊列传》(卷 81)曰:

(桓伊)善音乐,尽一时之妙,为江左第一。有蔡邕柯亭笛,常自吹之。王徽之赴召京师,泊舟青溪侧。素不与徽之相识。伊于岸上过,船中客称伊小字曰:“此桓野王也。”徽之便令人谓伊曰:“闻君善吹笛,试为我一奏。”伊是时已显贵,素闻徽之名,便下车,踞胡床,作为三调,弄毕,便上车去,客主不交一言(T-SW5-3)。

《神奇秘谱》“梅花三弄”解题曰:

《琴传》曰:是曲也,昔桓伊与王子猷闻其名而未识,一日遇诸途,倾盖下车共论。子猷曰:“闻君善于笛?”桓伊出笛为《梅花三弄》之调,后人以琴为三弄焉。

今人研究认为,桓伊所奏笛上“三弄”,可能就是王僧虔《大明三年宴乐技录》中记载的笛的“下声弄”、“高弄”和“游弄”^②。今存乐谱中,“梅花”主题是一段旋律幽美、格调淡雅的音乐(谱 5-1),它在全曲中出现三次,并用泛音演奏。表现了梅花的芬芳和高洁的品质,也寄托了古代文人追求清高脱俗的思想情怀(W-YX5-2)(T-PL5-2)。

谱 5-1

[2] ♩=76

色萼苞苞 苞 蕊 匀苞苞 苞 蕊 厥 匀凹匀凹匀凹正苞苞

苞 厢 匀苞苞 篓 帛 匀三匀苞苞 凹匀凹匀凹匀凹正苞苞

苞 帛 凹匀凹匀凹正苞苞

① 中国艺术研究院音乐研究所:《古琴曲集》(第一集),人民音乐出版社 1962 年版,第 51~63 页。

② 丁承运:《梅花三弄》考源,载《艺苑》1987 年第 1 期,第 15~16 页。

三、《酒狂》

这个作品相传为魏晋名士阮籍所作。阮籍生活在魏晋司马氏集团专横的黑暗时代，虽有才学和济世之志，又是“七林竹贤”之一，但为了躲避政治社会的祸害，却常常醉酒佯狂。《晋书·阮籍传》（卷49）曰：“籍本有济世志，属魏晋之际，天下多故，名士少有全者，籍由是不与世事，遂饮酒为常。文帝初欲为武帝求婚于籍，籍醉六十日，不得言而止。钟会数以时事问之，欲因其可否而致之罪，皆以酣醉获免。”

《神奇秘谱》“酒狂”解题曰：“是曲也，阮籍所作也。籍叹道之不行，与时不合，故忘世虑形骸之外，托兴于酗酒，以乐终身之志。其趣也若是，岂真嗜于酒邪，有道存焉。妙在于其中，故不为俗子道，达者得之。”（W-YX5-3）（T-PL5-3）

所以，这个作品主要表现了一种醉酒佯狂的精神状态。

第三节 北朝时期的外来音乐

南北朝以后，北方多种具有不同文化背景的音乐汇合，据文献所载也产生了不少音乐作品。文学上著名的《敕勒歌》即是当时北方敕勒族的音乐。《木兰诗》则是北方鲜卑族的歌谣，后来又传入南朝，成为“梁鼓角横吹曲”的乐曲之一。北魏时期，宫廷中有《真人代歌》，叙述了鲜卑族拓跋氏的历史，《魏书·乐志》（卷109）曰：“凡乐者，乐其所自生；礼，不忘其本。掖庭中歌《真人代歌》，上述祖宗开基之所由，下及群臣废兴之迹，凡一百五十章，晨昏歌之，与丝竹合奏，郊庙宴飨亦用之。”

尤其是，北朝时期还产生了一些有戏剧内容的歌舞表演，作品有《代面》、《钵头》和《踏谣娘》。后来唐代称之为“歌舞戏”。唐代段安节《乐府杂录》“鼓架部”曰：

戏有《代面》——始自北齐神武弟，有胆勇，善斗战，以其颜貌无威，每入阵即著面具，后乃百战百胜。戏者衣紫，腰金，执鞭也。《钵头》——昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者被发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。《苏中郎》——后周人士苏葩，嗜酒落魄，自号中郎，每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽；面正赤，盖状其醉也。《踏谣娘》，又叫《苏中郎》，崔令钦《教坊记》曰：“《踏谣娘》——北齐人姓苏，鼻，实不士，而自号中郎，嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之。丈夫著妇人衣，徐行入场。行歌，每一叠，旁人齐声和之云：踏谣和来，踏谣娘苦和来！以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”

由于政治军事经济等各方面的原因，使这一时期也成为历史上各民族交流、融合的时代。因此，西域各民族的音乐陆续传入了中原大地。《隋书·音乐志》（卷14）曰：“太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年（571），武帝罢掖庭四夷乐，其后帝聘皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。”（T-SW5-4）

《隋书·音乐志》（卷15）曰：

……西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号曰秦汉伎；

魏太武既平河西(431)得之,谓之西凉乐。至魏、周之际,遂谓之国伎。……龟兹者,起自吕光灭龟兹(384)因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。其声后多变易,至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。……天竺者,起自张重华(346—353)据有凉州,重四译来贡男伎,天竺即其乐焉。……康国,起自周武帝娉北狄为后,得其所获西戎伎,因其声。……疏勒、安国、高丽,并起自后魏平冯氏(436)及通西域因得其伎(T-SW5-5)。

又《魏书·乐志》(卷 109)曰:“世祖破赫连昌,获古雅乐,及平凉州,得其伶人、器服,并择而存之。后通西域(435),又以悦般国歌舞设于乐署。”



图 5-2 甘肃敦煌莫高窟北魏时期横抱曲项梨形音箱五弦琵琶图



图 5-3 甘肃敦煌莫高窟北魏时期竖箜篌图

考古发现,北朝时期建造的新疆克孜尔石窟、甘肃敦煌壁画、山西云冈石窟等考古遗址都有大量的外来乐器图像,它们反映了这些乐器在北朝的流行和发展。如敦煌莫高窟北魏时期横抱曲项梨形音箱五弦琵琶的图像(图 5-2、T-TX5-1),《隋书·音乐志》(卷 15)曰:“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏之旧器。”杜佑《通典·乐》(卷 144)曰:“五弦琵琶,稍小,盖北国所出。”又新疆拜城克孜尔石窟有 4 世纪的竖箜篌图像(T-TX5-2),敦煌莫高窟北魏时期的壁画伎乐天有弹竖箜篌的图像(图 5-3),还有与竖箜篌同类、随天竺乐一同传入中原的凤首箜篌(T-TX5-3)。

同时,在考古中也发现不少南朝的外来乐器图像,如四川成都彭山出土的梁代石刻观音像的佛座下有一人抱曲项梨形音箱琵琶的雕塑(T-TX5-4),南京邓府山出土的六朝鸟兽人物罐,罐盖上有一乐人抱梨形音箱琵琶的塑



图 5-4 山西云冈石窟北魏中期筚篥图

像(T-TX5-5)。说明当时北朝外来音乐文化已传入南方,《梁书·简文帝本纪》(卷4)记载梁大宝二年(551),侯景将害梁简文帝,使人“賚酒肴、曲项琵琶,与帝饮。”《古今乐录》(《乐府诗集》卷25引)曾记载的“梁鼓角横吹曲”和“乐府胡吹旧曲”的许多作品(T-WXSL5-3),也说明北朝横吹乐对南朝的影响。此外,北朝时期从外民族还传来了筚篥(图5-4)、方响、锣、钹、羯鼓等乐器。

外民族的音乐大量传入中原,融进了中国音乐发展的洪流,使中国音乐更加丰富多彩,更富于艺术的生命力。

第四节 乐律学理论

一、笛上三调

《宋书·律历志》和《晋书·律历志》在记载荀勗笛律时,谈到笛上的“三调”:

(荀勗)谨依典记,以五声十二律还相为宫之法,制十二笛……其制云:黄钟之笛……长二尺八寸四分四厘有奇。正声调法:黄钟为宫(第一孔也),应钟为变宫(第二孔也),南吕为羽(第三孔也),林钟为徵(第四孔也),蕤宾为变徵(第五附孔也),姑洗为角(笛体中声),太簇为商(笛后出孔也……)下徵调法:林钟为宫,南吕为商,应钟为角,黄钟为变徵,太簇为徵,姑洗为羽,蕤宾为变宫。清角之调:以姑洗为宫,蕤宾为商,林钟为角,南吕为变徵,应钟为徵,黄钟为羽,太簇为变宫。

由于这段文字和原注本身存在一些问题,当代研究者有不同的看法^①,但比较确切的理解是^②:

笛孔序:	筒	前	前	前	前	前	后
音	五	四	三	二	一		孔
	变			变			
正声调:	角	徵	徵	羽	宫	宫	商
	变						变
下徵调:	羽	宫	宫	商	角	徵	徵
	变				变		
清角之调:	宫	宫	商	角	徵	徵	羽

二、何承天“新率”

何承天,南朝宋时人,精通律学和历法。他反对京房用三分损益法的方法增加律数来解决旋宫均等问题,而是设法在十二律内部调整各律的高度,求十二律的均等。《隋书·律历志》(卷16)曰:

何承天《立法制议》云:上下相生,三分损益其一,盖是古人简易之法,犹如古历周天

① 黄翔鹏:《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》,载《民族民间音乐》1986年第3期第10~13页、第4期第8~12页。王子初:《略论荀勗的笛上三调》,载《中央音乐学院学报》1988年第4期,第75~79页。

② 冯洁轩:《调(均)·清商三调·笛上三调》,载《音乐研究》1995年第3期,第75~82页。

三百六十五度四分之一，后人改制皆不同焉。而京房不悟，谬为六十。承天更设新率，则从中吕还得黄钟。十二旋宫，声韵无失。黄钟长九寸，太簇长八寸二厘，应钟长四寸七分九厘强，其中吕上生所盖之分，还得十七万七千一百四十七，复十二辰参之数。

何承天创制的“新率”，是把三分损益法第十二次相生出来的“黄钟”律（即从中吕相生出来的“黄钟”）的弦长与起始的黄钟律弦长之间的差数（起始黄钟为9寸，中吕相生的“黄钟”是8.88，它们之间的差数是0.12寸），分别加在三分损益相生的每一个律上。从数据上看，这样得出的十二律律高，已很接近十二平均律了。何承天“新率”的可贵之处，在于摆脱三分损益法相生的框架，而寻求十二律的均等。

荀勗，西晋时期的文人兼乐律学家，据《宋书·律历志》（卷11）记载，荀勗曾与宫廷乐官讨论当时宫中演奏音乐十二律固定音高问题：

（荀勗）又问和：“若不知律吕之义作乐，音均高下清浊之调，当以何名之？”和辞：“每合乐时，随歌者声之清浊，用笛有长短。假令声浊者用三尺二笛，因名曰此三尺二调也；声清者用二尺九笛，因名曰此二尺九调也。汉魏相传，施行皆然。”

荀勗由此而制作了十二支笛，以为十二律固定音高。《宋书·律历志》（卷11）曰：

黄钟之笛，正声应黄钟，下徵应林钟，长二尺八寸四分四厘有奇。……凡笛体用角律，其长者八之，短者四之，空中实容，长者十六。三宫，二十一变也。伏四孔，所以便事用也。大吕之笛，正声应大吕，下徵应夷则……太簇之笛，正声应太簇，下徵应南吕……。

根据这些记载及其注文可以肯定：荀勗在设计十二支固定音高笛律时，已经注意到管乐器发声时空气柱振动和管长之间的距离，并为此探究和计算出“管口校正数”^①。

三、古琴纯律问题

魏晋以后，古琴乐器上已经有了十三个徽位。十三个徽位分别是按有效弦长的二分之一、三分之一、四分之一、五分之一、六分之一、八分之一的位置来设置的，这样，在徽位上既可奏出泛音，也可以根据徽位演奏按音。尤值得注意的是，徽位上的有些按音是纯律音程。十三个徽位的弦长比数及按音音高如下：

徽位：	(13)	(12)	(11)	(10)	(9)	(8)	(7)	(6)	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)
弦长：	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	7	5	4	3	2	3	1	2	1	1	1	1	1
音程：	自	小	大	纯	纯	大	八	大	纯	八	大	纯	八
	然	三	三	四	五	六	十	十	八	三	五	六	八
七 度 的 转 位	七	度	度	度	度	度	度	度	度	度	度	度	度

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第166页。

当左手按在任何一条弦上的第三、六、八、十一、十二徽上，所奏出的音分别是该空弦的纯律大三度、大三度、大六度、大三度和小三度音程。因此，古琴徽位的建立，说明古人在琴上充分认识并运用到纯律音程。

四、乐谱

这一时期除了有文字谱《碣石调·幽兰》之外，关于乐谱还有一些相关的记载。如琴谱，《北齐书·郑述祖传》（卷29）曰：“述祖能鼓琴。自造《龙吟十弄》，尝梦人弹琴，寤而写得。当时以为绝妙。”

《南史·柳文景列传》（卷38）曰：“初，恽父世隆弹琴为士流第一，恽每奏其父曲，常感思。复变体备写古曲。”

关于笛音乐的记谱，《宋书·律历志》（卷11）曰：

（荀勗）又问和：“笛有六孔，及其体中之空为七，和为能尽名其宫商角徵不？孔调与不调，以何检知？”和答：“先师相传，吹笛但以作曲相语，为某曲当举某指，初不知七孔尽应何声也。若当作笛，其仰尚方笛工依案旧像讫，但吹取鸣者，初不复校其诸孔调与不调也。”

用按孔的位置来说明音高，与后世“管色谱”（见宋末陈元靓《事林广记》）一样，所以这条史料透露出汉魏时期管乐器记谱的历史信息。

关于胡琵琶乐谱，《北齐书·外戚传》（卷48）曰：“世宗尝令章永兴于马上弹胡琵琶，奏十余曲，试使文略写之，遂得其八。”

第五节 音乐思想

魏晋时期，产生的音乐思想论著是嵇康（223—262）《声无哀乐论》和阮籍（210—263）《乐论》。两人虽同为“竹林七贤”，但思想性格不同、处境不同、人生结果也不一样，音乐论著也有很大区别。《声无哀乐论》以老庄哲学为思想基础，体现了魏晋玄学的“自然”思想观；而《乐论》却是“自然”与“名教”思想的调和，其学术意义黯然失色。

一、嵇康《声无哀乐论》

嵇康，字叔夜，魏晋时期著名的学家、文学家和音乐家。嵇康与魏宗室配婚，曾任中散大夫。司马氏集团篡政后，嵇康隐居河内山阳。后来终因和司马氏集团不合作而遭杀害。嵇康好老庄思想，主张“越名教而任自然”（《释私论》）；又具极独特的思想性格，南朝刘义庆《世说新语·德行》曰：“王戎云：与嵇康居二十年，未尝见其喜愠之色。”《世说新语·雅量》曰：“嵇中散临刑东市，神气不变，索琴弹之，奏《广陵散》。”嵇康的著作留有《嵇中散集》十卷，其中音乐方面的论著除《声无哀乐论》外，还有《琴赋》一篇。他又写过《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》四首琴曲，被称为嵇

氏四弄^①。

《声无哀乐论》是作者立足于老庄的哲学思想，来阐述“声无哀乐”这个命题。全文以“秦客”问、东野主人答，来回八次问答而完成。答辩中还涉及其他各种旁枝问题。作者在阐述“声无哀乐”这个命题中，主要有这样几个思想观点：

(一) 音乐是一种独立的客观事物

夫天地合德，万物资生；寒暑代往，五行以成，章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也。岂以爱憎易操、哀乐改度哉？(T-SW5-6)

音乐的客观存在，是在于它自身的自然和谐：“音声有自然之和，而无系于人情。克谐之音，成于金石；至和之声，得于管弦也。”(T-SW5-6)

(二) 音乐与人的情感无关

音乐只有善恶的差别，简单和复杂、高与低、兴奋和安详的特点；但和人的情感没有什么关系：

声音自当以善恶为主，则无关于哀乐，哀乐自当以情感而后发，则无系于声音(T-SW5-6)。

盖以声音有大小，故动人有猛静也。

(音乐)然皆以单、复、高、埤、善、恶为体。而人情以躁、静、专、散为应。譬犹游观于都肆，则目滥而情放。留察于曲度，则思静而容端。此为声音之体，尽于舒疾，情之应声，亦止于躁静耳。……以此言之，躁静者，声之功也，哀乐者，情之主也，不可见声有躁静之应，因谓哀乐皆由声音也(T-SW5-6)。

(三) 音乐引起的哀乐是因为听者哀乐在心

夫哀心藏于内，遇和声而后发。和声无象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎无象之和声而后发，其所觉悟，唯哀而已(T-SW5-6)。

然人情不同，各师所解，则发其所怀。若言平和，哀乐正等，则无所先发，故终得躁静；若有所发，则是有主于内，不为平和也。

夫会宾盈堂，酒酣奏琴，或忻然而欢，或惨尔而泣；非进哀于彼，导乐于此也；其音无变于昔，而欢泣并用，斯非吹万不同邪？夫唯无主于喜怒，也应无主于哀乐，故欢戚俱见。……由是言之，声音以平和为体，而感物无常。心志以所俟为主，应感而发。然则声之与心，殊涂异轨，不相经纬，焉得染太和于欢戚，缀虚名于哀乐哉(T-SW5-6)？

嵇康《声无哀乐论》的论点在中国音乐美学史上是具有独创性的，其难得可贵之处在于注意到音乐艺术的某些特殊规律，这给后人认识音乐提供了有价值的思想财富。

二、阮籍《乐论》

阮籍《乐论》与《声无哀乐论》不同，大部分文字重复《礼记·乐记》，小部分文字承袭老庄哲学、阐述“自然”思想的音乐观，两种相矛盾的音乐思想混杂在一起，例如：

夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖。昔者

^① 蔡仲德：《“越名教而任自然”——试论嵇康及其“声无哀乐”的音乐美学思想》，载蔡仲德《中国音乐美学史稿》，人民音乐出版社1988年版，第261~378页。

圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也，故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声，均黄钟中和之律，开群生万物之情。故律吕协则阴阳和，音声适而万物类。男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其观，九州一其节，奏之圜丘而天神下，奏之方泽而地祇上；天地合其德则万物合其生，刑赏不用而民自安矣。（《乐论》首段）

这里，“圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也”与“君臣不犯其位”两者思想根基不同，一是“自然”之物，源于老庄；一是“人为”之事，出自儒家。两者本无内在逻辑因果关系，混杂在一起。这种矛盾，取决于阮籍的人生理想和现实社会之间的矛盾。因此，阮籍《乐论》在学术上并没有什么意义^①。

思考题

一、名词解释

《碣石调·幽兰》 《梅花三弄》 《酒狂》 何承天新率 荀勖笛律

二、问答题

1. 简述清商乐的来源及其艺术特点。
2. 简述南北朝时期的少数民族音乐和外来音乐。
3. 简述嵇康《声无哀乐论》的主要思想内容。

参考文献

一、著作

吉联抗译注：《魏晋南北朝音乐史料》，上海文艺出版社 1982 年版。

吉联抗辑注：《古乐书佚文辑注》，人民音乐出版社 1990 年版。

吉联抗译注：《嵇康·声无哀乐论》，人民音乐出版社 1980 年版。

二、论文

管平湖：《从“幽兰”“广陵散”的谱式谈到减字谱的时代问题》，载《人民音乐》1957年第 10 期。

[朝鲜]金畴农(奚传绩译)：《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》，载《音乐研究》1959年第 3 期。

柳 涵：《邓县画像砖墓的时代和研究》，载《考古》1959年第 5 期。

南京博物院、南京市文物保管委员会：南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画，载《文物》1960年第 8、9 期。

许 健：《古琴曲〈酒狂〉》，载《人民音乐》1961年第 7 期。

吴 钊：《碣石调“幽兰”谱——琴曲文字谱简介》，载《人民音乐》1962年第 3 期。

吉联抗：《音乐家嵇康》，载《人民音乐》1963年第 12 期。

姚丙炎：《七弦琴曲〈酒狂〉打谱经过》，载《音乐艺术》1981年第 1 期。

^① 郑祖襄：《嗟嗟涂上土，何用自保持？——阮籍〈乐论〉评析》，载《音乐艺术》2006年第 1 期，第 36~43 页。

- 萧兴华:《云冈石窟中的乐器雕刻》,载《中国音乐》1981年第2期。
- 袁济喜:《关于“声无哀乐论”评价问题》,载《学术月刊》1981年第12期。
- 吉联抗:《从〈古今乐录〉佚文探索清商乐》,载《民族民间音乐研究》1982年第4期。
- 吉联抗:《从〈洛阳伽蓝记〉看北魏“伎乐之盛”》,载《人民音乐》1982年第4期。
- 陈应时:《论证中国古代的纯律理论》,载《中央音乐学院学报》1983年第1期。
- 蔡仲德:《关于嵇康及其〈声无哀乐论〉》,载《中央音乐学院》1983年第2期。
- 孙维权:《〈声无哀乐论〉新解》,载《音乐艺术》1983年第2期。
- 吉联抗:《杜夔、荀勖》,载《中国音乐》1983年第2期。
- 吉联抗:《嵇康》,载《中国音乐》1983年第4期。
- 姚丙炎:《琴曲钩沉·乌夜啼》,载《音乐研究》1983年第4期。
- 夏野:《关于瑟调的调式及陈仲儒“奏议”的校勘问题》,载《音乐研究》1984年第2期。
- 袁荃猷:《谈竖箜篌》,载《音乐研究》1984年第4期。
- 黄翔鹏:《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》,载《民族民间音乐》1986年第3、4期。
- 丁承运:《〈梅花三弄〉考源》,载《艺苑》1987年第1期。
- 陈应时:《琴曲〈碣石调·幽兰〉的音律》,载《中央音乐学院学报》1988年第1期。
- 王子初:《略论荀勖的笛上三调》,载《中央音乐学院学报》1988年第4期。
- 王子初:《荀勖笛律的管口校正问题研究》,载《中国音乐学》1989年第1期。
- 梁铭越:《古琴曲〈碣石调·幽兰〉的自律结构学》,载《音乐研究》1991年第1期。
- 蔡仲德:《陶潜的音乐美学思想》,载《乐府新声》1992年第1期。
- 陈正生:《“泰始笛”复制研究》,载《中国音乐学》1991年第2期。
- 田可文:《隐逸之风与魏晋南北朝琴人》,载《黄钟》1992年第2期。
- 王德埙:《〈碣石调·幽兰〉卷子的抄写年代》,载《音乐艺术》1993年第1期。
- 田可文:《魏晋南北朝隐逸琴曲及其艺术精神》,载《黄钟》1993年第1、2期。
- 郑祖襄:《相和三调中的“部、弦、歌弦”考释》,载《音乐艺术》1993年第3期。
- 臧艺兵:《疑说“倚歌”》,载《黄钟》1994年第3期。
- 李玫:《箜篌变异形态考辨——新疆诸石窟壁画中的箜篌种种》,载《中国音乐学》1994年第4期。
- 冯洁轩:《调(均)·清商三调·笛上三调》,载《音乐研究》1995年第3期。
- 庞秉璋:《〈幽兰〉调名考释》,载《音乐艺术》1996年第3期。
- 戴微:《琴曲〈碣石调·幽兰〉谱版本研究》,载《音乐艺术》1997年第2期。
- 谷杰:《“下徵调”的名与实及其相关乐律问题》,载《黄钟》1998年第1期。
- 李方元:《北魏宫廷音乐考述》,载《中国音乐学》1998年第2期。
- 丁承运:《谁是“荀勖笛律”的原始作者》,载《音乐研究》1998年第2期。
- 赵维平:《丝绸之路上的琵琶乐器史》,载《中国音乐学》2003年第4期。
- 郑祖襄:《嗟嗟涂上士,何用自保持?——阮籍〈乐论〉评析》,载《音乐艺术》2006年第1期。
- 伍国栋:《两汉魏晋南北朝“丝竹乐”窥探》,载《交响》2006年第1期。
- 秦序:《六朝器乐与乐器》,载《南京艺术学院学报》2006年第4期。

第六章

隋、唐、五代

(581年—960年)

概 述

隋文帝杨坚原是北周的一个勋臣，公元581年建立了隋朝，九年之后消灭了南朝政权，统一了中国。隋朝的两代皇帝共统治了三十七年，就爆发了隋末农民起义。北周的旧贵族李渊后来在战争中取得了胜利，建立了唐朝。唐朝历时近三百年，唐初“贞观之治”以后，国势日强，到开元、天宝时期达到了极盛的阶段。天宝十四年(755)出现了“安史之乱”，唐王朝统治受到严重打击，之后出现藩镇割据，持续了相当长的时间，此后又爆发了农民起义，最后形成了五代十国的局面。本章叙述隋唐时期的音乐文化，主要是以唐代音乐文化为主的。在中国古代历史文化中，唐代的音乐与其他文化艺术(如文学、哲学、美术等)的发展一样都达到了极其辉煌的阶段。其历史社会原因主要有二：一是从唐初起，统治者就致力于改善政治，使百姓生活安宁。提出“偃武修文，中国既安，四夷自服”的治国方针，使国家很快富强起来，为文化艺术发展提供了充裕的物质基础。二是统治者在文化上采取“兼容并蓄”的态度，吸收了来自周围四方国家的大量的外来文化，促进自己的传统文化更快、更丰富地发展起来，中国也由此成为世界文化的中心。

《贞观政要》(唐朝吴兢著)记载了一段李世民与臣下讨论音乐的对话，反映出唐代统治者积极倡导发展音乐文化的态度：

太常少卿祖孝孙所定新乐。太宗曰：“礼乐之作，是圣人缘物设教以为撙节，治政善恶，岂此之由。”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》。齐将亡也，而为《伴侣曲》，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐。”太宗曰：“不然。夫音声岂能感人，欢者闻之则悦，哀者听之则悲，悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻而则悲耳，何乐声哀怨能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳。”尚书右丞魏征进曰：“古人称礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？乐在人和，不由音调。”太宗然之(T-SW6-1)。

因此，唐代的音乐文化从唐初起，随着国势的上升而不断发展起来，到了唐玄宗开元天宝(713—756)的时候，宫廷的音乐活动极其繁盛。唐代的音乐，在作品、形式、种类、乐器、音乐理论等各方面都有许多新的发展，并对后世产生了深远的影响。

第一节 民间音乐

唐代民间音乐有着丰富多彩的艺术形式，它们是唐代音乐文化发展的社会基础，也和宫廷燕乐的发展有着密切的关系。根据历史记载和考古发现的文物，唐代民间音乐主要有以下几种形式：

一、曲子

曲子，这是随着城市经济发展起来，在城市里流行的一种歌调。南宋王灼《碧鸡漫志》曰：
盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。

曲子的来源，主要是民间传统音乐和外来音乐两方面，其中包含民间传统音乐和外来音乐的大量曲调。它的流传，最初主要是乐工把文人的齐言诗填入曲调演唱演奏，以后这些曲调便逐渐成为“依声填词”的基本固定的音乐形式。唐代薛用弱《集异记》曾记载了一段乐工用诗人齐言诗入乐的故事：

开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣齐名。时风尘未偶，而游处略同。一旦天寒微雪，三人共诣旗亭，贳酒小饮。忽有梨园伶官十数人，登楼会燕。……妙伎数辈，寻续而至。……旋奏乐，皆当时名部也。昌龄等私相约曰……诸伶所讴，若诗人歌辞之多者，为优矣！俄而一伶拊节而唱，乃曰：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”昌龄则引手画壁曰：“一绝句！”寻又一伶讴之曰：“开箧泪沾臆，见君前日书，夜台何寂寞！犹是子云居”适则引手画壁曰：“一绝句！”寻又一伶讴曰：“奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来！”昌龄则又引手画壁曰：“二绝句！”之涣……因指诸妓中最佳者曰：“待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争衡矣！”……须臾，次及双鬟发声，则曰：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山！羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”之涣即揶揄二子曰：“田舍奴！我岂妄哉！”

齐言诗（五言和七言）在乐工入乐演唱演奏时，普遍产生诗句与曲调乐句不吻合的矛盾情形。因为齐言诗的句式是整齐的，而曲调（无论是中国传统音乐或外来音乐）的乐句则往往是长短不一的。乐工们为了使诗能入乐演唱，便想出了一些办法来弥补这个缺陷。一个办法是用叠唱，即在每句诗唱完以后，重叠诗句句末几个字，使之文字和曲调乐句的长短相吻合。历史上留下来的琴歌《阳关三叠》就是这样的例子。《阳关三叠》的原作是王维（701—761）的诗《送元二使安西》，原诗四句：“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更进一杯酒，西出阳关无故人。”

这个作品入乐演唱后盛传于唐代，白居易（772—846）有诗曰：“高调管色吹银字，慢拽歌词唱《渭城》。”刘禹锡（772—842）有诗曰：“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱《渭城》。”到了宋代，这首作品的叠唱仍很流行，苏轼（1037—1101）《仇池笔记》中曾谈到《阳关三叠》的各种叠法说：

旧传《阳关三叠》，然今世歌者，每句再叠而已。若通一首言之，又是四叠，皆非是。或每句三唱，以应三叠之说，则丛然无复节奏。余在密州，文勋长官以事至密，自云：“得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类向之所闻。每句皆再唱，而第一句不叠。”乃知古本三叠盖如此。及在黄州，偶读乐天对酒诗云：“相逢且莫推辞酒，听唱《阳关》第四声。”注云：第四声劝君更尽

一杯酒。以此验之，若一句再叠，则此句为第五声，今为第四声。则第一句不叠，审矣。^①

清代张鹤编《琴学入门》(1864年刊本)收录的琴歌《阳关三叠》是近代以来这个作品最流行的一个版本，该琴歌已将原诗作发展为三大段(谱6-1)(W-YX6-1)。

谱6-1

阳关三叠

[唐]王维原诗

《琴学入门》

夏一峰译谱

[一]

清和节当春，渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人！霜夜与霜晨，遄行，遄行，长途越度关
津。惆怅役此身，历苦辛，历苦辛，历历苦辛宜自珍，宜自珍。

[二]

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人！依依顾恋不忍离，泪沾巾，无复相辅仁。感怀，感怀，思君十二时辰。参商各一垠，谁相因，谁相因，谁可相因？日驰神，日驰神！

[三]

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新，
劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人！

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)，人民音乐出版社1981年版，第202页。注释：“(这里)提到的三种唱法：一种是歌词每句唱两遍，全曲连唱四次；一种是歌词每句唱三遍；一种是第一句歌词唱一遍，第二句歌词歌词唱两遍，第三句歌词刚配到第四个乐句。”



另外一种方法是，乐工们在演唱时填入一些衬词；以后文人又把这些衬词换成实词。这样，从歌词结构看，原来的“齐言诗”就变成了有长有短的“长短句”。这就是历史上“词”的产生，当时称为曲子词。宋代沈括《梦溪笔谈》(卷五)曰：“诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之。如日贺贺贺、何何何之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。”

今天留存的最早的曲子乐谱是“敦煌乐谱”中的几首，如，《西江月》、《倾杯乐》、《水鼓子》、《营富》、《心事子》、《长沙女引》等。唐代崔令钦(开元时人)的《教坊记》中也记载了许多曲子调名，如：《泛龙舟》、《浣溪纱》、《浪淘沙》、《感皇恩》、《木兰花》、《菩萨蛮》、《临江仙》、《生查子》、《南乡子》等(T-WXSL6-1)。留存较早的曲子词是“敦煌曲子词”，据研究者初步统计，约有590首，涉及曲调约80多首^①(T-WXSL6-2)。曲子发展到宋代称之为词调，曲子词发展到宋代即称为词。

曲子音乐的发展主要是倚声填词，在它的流传过程中有一个很重要的特点是：文人根据曲调的句式填入各不相同的词，而乐工们能在同一个基本曲调下根据不同内容的词变化创造出情趣各异的音乐来。这是“一曲多用”的音乐，它的艺术生命力在于不断地推陈出新。

清代乾隆时候编的《九宫大成南北词宫谱》和道光时谢元淮编的《碎金词谱》(T-YX6-1、T-YX6-2)都收录了一些曲子乐谱，但它们历经上千年的历史演变，其音乐已深受到南北曲和昆曲音乐风格的影响了。

二、变文

变文，是唐代的一种说唱艺术形式，源于说唱古代印度的佛教故事。“变”的涵义，取佛经“转换旧形名变”之义。佛教宣传教义，常常吸收运用一些民间音乐的曲调来说唱，北宋赞宁《宋高僧

^① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)，人民音乐出版社1981年版，第196页。

传·少康》曰：“康所述偈赞，皆附会郑卫之音，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵，譬犹善医，以饧蜜涂逆口之药，诱婴儿入口耳。”

唐代变文作品的底本是20世纪初在敦煌藏经洞发现的，其中有唱佛经故事的，如《妙法莲华经讲经文》、《维摩诘经讲经文》、《大目乾连冥间救母变文》等；也有唱中国历史民间故事的，如《伍子胥变文》、《王昭君变文》(T-WXSL6-3)及《张义潮变文》等。在文字结构上，是散文和韵文交叉为一体的，散文部分是“说”的，韵文部分是“唱”的，如《大目乾连冥间救母变文并图一卷并序》(节录)^①：

目连承佛威力，腾身向下，急如风箭。须臾之间，即至阿鼻地狱。空中见五十个牛头马脑，罗刹夜叉，牙如剑树，口似血盆，声如雷鸣，眼如掣电，向天曹当直。逢着目连，摇报名；和尚莫来，此间不是好道，此是地狱之路。西边黑烟之中，总是狱中毒气着，和尚化为灰尘处：

和尚不闻道阿鼻地狱，铁石过之皆得殃。

地狱为言何处在，西边怒那黑烟中。

目连念佛若恒沙，地狱原来是我家。

拭目空中摇锡杖，鬼神当即倒如麻。

白汗交流如雨湿，昏迷不觉自嗟嗟。

手中放却三慢棒，臂上遥抛六舌叉。

如来遣我看慈母，阿鼻地狱救波吒。

目连不往腾身过，狱卒相看不敢遮。

这种开始由僧人在寺院讲唱变文的活动，又叫“俗讲”、“转变”等，在唐代市民生活中影响很大。唐代姚合“听僧云端讲经”诗曰：“无上深旨诚难解，惟是师言得其真。远近持斋来谛听，酒坊鱼市尽无人。”

唐穆宗(821—824年间在位)时期有位名文淑的僧人，他说唱变文的音乐十分动听。唐代赵璘《因话录》曰：“有文淑者僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树；愚夫冶妇，乐闻其说。听者填咽寺舍。瞻礼崇拜，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。”

又唐·段安节《乐府杂录》曰：“长庆中俗讲僧文淑善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声观世音菩萨，乃撰此曲。”

说唱佛经故事的变文，随着它的广泛社会影响，其说唱的形式也慢慢从寺院走向民间，其内容也从佛经故事走向中国历史故事和民间生活。上述的《伍子胥变文》、《王昭君变文》即是中国历史故事的变文；《张义潮变文》(张义潮，?—872)则是一本把唐代当时政治时事编成变文的故事。唐代吉师老《看蜀女转昭君变》诗描写了一位民间女艺人唱变文的情形：

妖姬未着石榴裙，自道家连锦水滨。

檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。

翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。

说尽绮罗当自恨，昭君传意向文君。

① 王重民等编：《敦煌变文集》，人民文学出版社1957年版，第730页。

敦煌藏经洞发现属于说唱一类的文学底本,除“变文”之外还有散文体的《韩朋赋》、《前汉刘家太子传》、《韩擒虎话本》《唐太宗入冥记》等;韵文体的《捉季布传文一卷》;对话体的《茶酒论》、《晏子赋》等。这些材料说明唐代讲唱故事的艺术形式相当多样,而考古发现的唐代说唱俑(图 6-1)又可与之相补充。



图 6-1 陕西西安西郊出土一组唐代说唱俑

三、古琴音乐

古琴(图 6-2)音乐,在隋唐时期属于清乐体系。在当时风行大量外来音乐的时候,古琴音乐犹保留了一些具有华夏历史传统的作品。

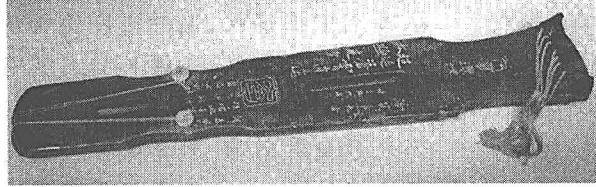
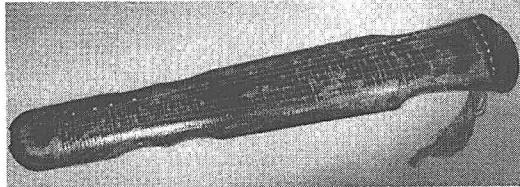


图 6-2 北京故宫唐代传世琴“九霄环佩”

杜佑《通典·乐》(卷 146)曾说:“……惟弹琴家犹传楚、汉旧声及清调、瑟调、蔡邕五弄、楚调四弄调(谓之九弄),雅声独存。”

据有关历史记载,这时期著名的琴家有赵耶利、董庭兰、薛易简、陈康士等人。此外,《隋书·经籍志》、《旧唐书·经籍志》、《新唐书·艺文志》都收录了这时期出现的相当数量的琴书和琴谱。在琴乐作品中,影响比较大的是《大胡笳》、《小胡笳》和《离骚》。

(一)《大胡笳》、《小胡笳》和《胡笳十八拍》

这两首作品源自汉代相和歌中的“但曲”——《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》。在唐代著名琴家董庭兰(约 695—765)之前,已经有弹胡笳的“祝家声”和“沈家声”两个流派,唐代李肇《国史补》说:“唐有董庭兰善沈声、祝声,盖大小胡笳云。”唐代诗人李颀、刘商都曾聆听董庭兰演奏的《大胡笳》,他们在理解这首琴曲的思想内容时,有一个共同的特点是把这首作品与汉末蔡文姬倾吐自己身世遭遇的《悲愤诗》联系在一起。李颀(690—751)《听董大弹胡笳声》首四句即曰:“蔡女昔造胡笳声,一弹一十有八拍。胡人落泪向边草,汉使断肠叹归客。”李颀把《大胡笳》这首琴曲的初作者归为蔡文姬;而刘商则认为这个作品初为“胡人”所写的胡笳乐曲,后由董庭兰改编为琴曲。刘商《胡笳诗》序曰:

蔡文姬善琴,能为离鸾别鹤之操。胡虏犯中原,为胡人所掠,入番为王后,王甚重之。

武帝与邕有旧,敕大将军赎以归汉。胡人思慕文姬,乃卷芦叶为吹笳,奏哀怨之音。后董生以琴写胡笳声为十八拍,今之胡笳弄是也。

今人研究认为，琴曲《大胡笳》和《小胡笳》实是从相和歌“但曲”演变发展而来，李欣、刘商之说皆非也^①。但刘商对《大胡笳》的理解对后世传谱影响很大，今天留存下来最早的《大胡笳》版本（载明代《神奇秘谱》），乐曲的十八段的文字小标题就是用刘商《胡笳诗》中的诗句概括而成的：

- | | | | |
|-----------|------------|-----------|------------|
| (1) 红颜随虏 | (2) 万里重阴 | (3) 空悲弱质 | (4) 归梦去来 |
| (5) 草坐水宿 | (6) 正南看北斗 | (7) 竟夕无云 | (8) 星河寥落 |
| (9) 刺血写书 | (10) 怨胡天 | (11) 水冻草枯 | (12) 远使问姓名 |
| (13) 童稚牵衣 | (14) 飘零隔生死 | (15) 心意相尤 | (16) 平沙四顾 |
| (17) 白云起 | (18) 田园半芜 | | |

由此可以看出，唐代琴曲《大胡笳》的音乐基本情调和蔡文姬的《悲愤诗》很相近，所以在流传的过程中，被渗入蔡文姬《悲愤诗》的具体思想内容(W-YX6-2)(T-PL6-1)。南宋以后，出现了题名“胡笳十八拍”的长诗、琴曲。以后又出现了同名的琴歌作品。在今天传世琴歌《胡笳十八拍》多种版本中，以明代孙丕显编《琴适》收录的版本流传最广。这首乐曲音乐哀婉动人，词与曲融为一体，是一首优秀的古代琴歌，摘录其中二段(谱6-2)为例(W-YX6-3、W-YX6-4)：

谱6-2

胡笳十八拍

[汉]蔡琰词
《琴适》卷四
王迪译谱

[一拍]

我生之初尚无为，我生之后汉祚衰。
天不仁兮降乱离，地不仁兮使我逢此时。
干戈日寻兮道路危，民卒流亡兮共哀悲。
烟尘蔽野兮胡虏盛，志意乖兮节义亏。
对殊俗兮非我宜，遭恶辱兮当告谁？
笳一会兮琴一拍，心愤怨兮无人知。

^① 许健编著：《琴史初编》，人民音乐出版社1982年版，第59~64页。

[十二拍]

东 风 应 律 兮 暖 气 多， 知 是 汉 家
 天 子 兮 布 阳 和。 羌 胡 舞 兮 共 叨 歌， 两 国
 交 欢 兮 罢 兵 戈。 忽 遇 汉 伎 兮 称 近 谏， 遣 千 金
 兮 赎 妻 身。 喜 得 生 还 兮 逢 圣 君， 哀 别 稚 子 兮 会 无
 因。 十 有 二 拍 兮 哀 乐 均， 去 住 两 情 兮 难 具 陈。

在《神奇秘谱》中，《大胡笳》收录在下卷“霞外神品”里，属于编者“亲受”过的作品；而《小胡笳》则是收录在上卷“太古神品”里，属于“昔人不传之秘”的作品。今人研究，《神奇秘谱》的《小胡笳》的记谱字比较原始，更多地保留了唐代音乐的特点。《小胡笳》的音乐也被后人理解为蔡文姬叙述自己的身世，全曲分三大部分，中间为四段，有文字小标题：

前叙：

- 正声：(1) 雁归思汉
 (2) 吹笳诉怨
 (3) 无所控诉
 (4) 仰天长叹

后叙：

(二) 《离骚》

《离骚》，晚唐琴家陈康士的作品。陈康士，唐僖宗(874—888在位年间)时人。据宋代朱长文《琴史》记载，陈康士曾经向东狱道士梅复元学琴。他刻苦钻研，勇于创新，曾在琴谱集自叙中说：“余学琴虽因师启声，后乃自悟……自元和、长庆以来，前辈得名之士，多不明于调韵；或手达者伤于流俗，声达者患于直置。皆止师传，不从心得。”

《琴史》又说：“乃创调共百章，每章均有短章引韵，类诗之小序。”据《新唐书·艺文志》所载，陈康士编撰有《琴谱》十三卷，《琴调》四卷，《琴谱》一卷和《离骚谱》一卷。

《离骚》这首作品，据宋代官修目录《崇文总目》说：“(陈康士)依《离骚》以次其声。”所以这首作品最初可能是以屈原《离骚》诗为词吟唱，后来逐渐演变发展成独奏曲。今存最早的《离骚》乐谱（载明代《神奇秘谱》）是以原诗的字句作为十八段的文字小标题 (W-YX6-5) (T-PL6-2)：

- | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|
| (1) 叙 | (2) 灵均叙初 | (3) 指天为正 | (4) 成言后悔 |
| (5) 长叹掩涕 | (6) 灵修浩荡 | (7) 回车延伫 | (8) 女媭詈子 |
| (9) 就舜陈词 | (10) 埃风上征 | (11) 宓妃结言 | (12) 犹豫狐疑 |
| (13) 灵氛就占 | (14) 巫咸决疑 | (15) 琼佩众菱 | (16) 兰芷不芳 |
| (17) 远游自疏 | (18) 临睨故乡 | | |

明清时期这个作品的传谱多达三十多种，清代陈世骥《琴学初编》中评论曰：“审其用意，隐显莫测。视其起意，则悲愁交作，层层曲折，名状难言。继则毫放自若，有不为天地所累之慨。”可见这个作品所具有的思想情感特点。

第二节 燕乐

燕乐之“燕”字，与古“宴”字相通。燕乐，即古之宴乐。隋唐时期的燕乐指的是皇帝宴飨群臣和外国使臣场合中的音乐活动，《唐六典·太常寺》(唐玄宗撰、李林甫等注)曰：“凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。”

一、七部乐、九部乐和十部乐

隋唐时期，随着国势强盛，君臣同庆和与外邦民族的频繁交往促使了燕乐音乐活动发展起来。燕乐音乐中大量的外来音乐又体现了泱泱大国的古老传统。隋文帝(581—604年间在位)时初设七部乐，隋炀帝(605—618)时增为九部乐。《隋书·音乐志》(卷15)曰：

始，开皇初定令置七部乐：一曰国伎(即西凉伎)，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。……及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。乐器、工衣创造既成，大备于兹矣(T-WXSL6-2)。

唐高祖(618—626年间在位)时沿袭隋制，仍为九部乐；唐太宗(627—649年间在位)时，削去“礼毕”，增设“燕乐”和“高昌”，为十部乐。杜佑《通典·乐》曰：

燕乐，武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐^①。《新唐书·礼乐志》曰：隋乐每奏九部乐终，辄奏《文康乐》，一曰《礼毕》。太宗时，命削去之，其后遂王。及平高昌，收其乐。……自是初有十部乐。

《隋书·音乐志》对“七部乐”的来源、作品、乐器、及其特点都作了详细的记载，也可见隋代宫廷宴乐的宏大场面：

清乐，其始即清商三调是也，并汉来旧曲，乐器形制，并歌章古辞与魏三祖所作者，皆被于史籍，属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之，宋武平关中，因而入南，不复存于内地，及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：“此华夏正声也，昔因

^① 《通典·乐》此句话后自注文曰：一燕乐，二清商，三西凉，四扶南，五高昌，六龟兹，七安国，八疏勒，九康国。这里的九部乐名称与《隋书·音乐志》和《新唐书·礼乐志》所载不同，后二书记载有“天竺”，没有“扶南”，《通典·乐》注文有误，本书据《隋书·音乐志》和《新唐书·礼乐志》。唐代杜佑撰，王文锦等点校，中华书局1988年版，第3720页。

永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同，虽赏逐时迁，而古致犹在，可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。”其歌曲有《阳伴》。舞曲有《明君》并契。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》舞，曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹筝、搘筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种，为一部。工二十七人。

龟兹者，起自吕光灭龟兹因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易，至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等，凡三部。开皇中，其器大盛于闾閻。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估公王之间，举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣：“闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也。自家形国，化成人风，勿谓天下方然，公家家自有风俗矣。存亡善恶，莫不系之。乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声。声不正，何可使儿女闻也。”帝虽有此敕，而竟不能救焉。帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮，令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觴》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音绝断。帝悦之无已，谓幸臣曰：“多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。”因语明达云：“齐氏偏隅，曹妙达犹自封王，我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨。”六年，高昌献《圣明乐》曲。帝令知音者于馆舍听之，归而肄习，及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种。

天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，《天竺》即其乐焉。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种，为一部。工十二人。

康国，起自周武帝聘北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，为一部。工七人。

疏勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。

疏勒，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人。

安国，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部。工十二人。

高丽，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。

礼毕者，本出自晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容，取其谥以号之，谓之为《文康乐》。每奏九部乐终则陈之，故以礼毕为名。其行曲有《单交路》，舞曲有《散花》。乐器有笛、笙、箫、篪、铃槃、鞞、腰鼓等七种，三悬为一部。工二十二人。

这些外来的“乐部”中，西凉乐和龟兹乐的影响是较大的。《通典·乐》（卷146）曰：

自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。

十部乐中的“燕乐”，是唐初张文收所作的四部作品：《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》和《承天乐》。《旧唐书·张文瓘传》（卷85）曰：“（贞观）十四年，景云见，河水清，文收采《朱雁》、《天马》之义，制《景云河清乐》，名曰‘燕乐’奏之管弦，为乐之首，今元会第一奏者是也。”

“安史之乱”后，宫廷中的“九部乐”仍有沿用。《旧唐书·音乐志》（卷28）曰：“贞元三（787）年四月，河东节度使马燧献定难曲，御麟德殿，命阅试之。……十四年（798）二月，德宗自制中和舞，又奏九部乐及禁中歌舞，伎者十数人，布列在庭，上御麟德殿会百僚观新乐诗，仍令太子书示百官。”

二、坐、立部伎

十部乐之后，又分立部伎和坐部伎^①。《通典·乐》（卷146）：“燕乐……至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是，伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎，其后分为立、坐二部。贞观中，景云见，河水清。……”

所谓坐、立部伎，原是指坐着和站着两种不同演奏的方式，唐朝段安节《乐府杂录》“雅乐部”提到坐部伎和立部伎。而十部乐之后坐、立部伎，有一定的曲目及其表演规范，是一种特殊的乐部。《旧唐书·音乐志》（卷28）曰：“仪凤二年（677）十一月六日，太常少卿韦万石奏曰：……万石又与刊正官等奏：……立部伎内《破阵乐》五十二遍……立部伎内《庆善乐》七遍……”

因此，至少在唐高宗（李治）仪凤二年（677），坐、立部伎已经形成。

相对而言，坐部伎坐在堂上演奏，技艺较为高超；立部伎站在堂下演奏，技艺稍次一等。《新唐书·礼乐志》（卷22）曰：“又分乐为二部，堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。”

白居易《立部伎》诗云：“立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。媯巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣，笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵。坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。……”

^① 立坐部伎产生的具体年代，《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、记载不一，本文据《通典》，唐代杜佑撰，王文锦等点校，卷15，中华书局1988年版，第3718~3722页。另外，陕西三原县出土的唐淮安郡王李寿（577—630）墓，墓中的内壁上有立坐部伎的奏乐图（T-TX6-2,T-TX6-3）。参见秦序：《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》，载《中国音乐学》1991年第2期，第7~15页。

又据《新唐书·礼乐志》(卷22)所载坐、立部伎演奏曲目,可知华夏传统音乐和外来音乐此时得到进一步交融。《新唐书·礼乐志》(卷22)曰:

立部伎八:一《安舞》,二《太平乐》,三《破阵乐》,四《庆善乐》,五《大定乐》,六《上元乐》,七《圣寿乐》,八《光圣乐》。《安舞》、《太平乐》,周、隋遗音也。《破阵乐》以下皆用大鼓,杂以龟兹乐,其声震厉。《大定乐》又加金钲。《庆善舞》颇用西凉乐。声颇闲雅。每享郊庙,则《破阵》、《上元》、《庆善》皆用之。坐部伎六:一《燕乐》(即前述张文收所作),二《长寿乐》,三《天授乐》,四《鸟歌万岁乐》,五《龙池乐》,六《小破阵乐》。《天授》、《鸟歌》,皆武后作也。天授,年名。鸟歌者,有鸟能人言万岁,因以制乐。自《长寿乐》以下,用龟兹舞,唯《龙池乐》则否。

其中立部伎的《破阵乐》,坐部伎的《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》,均为唐代当朝创作的作品,是“杂以龟兹乐”或“用龟兹舞”而演奏。

到了唐玄宗开元(713—741)年间,“胡乐”和道调、法曲进一步融合。《新唐书·礼乐志》(卷22)曰:“开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲,皆以边地名,若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”

宋代王溥《唐会要》中记载了当时乐曲改名的事情,也反映出当时中外音乐“交融”的一些特点:

天宝十三载七月十日。大乐署供奉曲名及改诸乐名。太簇宫时号沙陀调:《龟兹佛曲》改为《金华洞真》,《因玉度》改为《归圣曲》……《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》,《河东婆》改为《燕山骑》,《俱伦仆》改为《为宝伦》,《光色俱腾》改为《紫云腾》,《摩醯首罗》改为《归真》,《火罗鵠鸽盐》改为《白蛤盐》,《罗刹末罗》改为《合浦明珠》(T-WXSL6-3)。

唐玄宗李隆基是位精通音乐的皇帝,唐代南卓《羯鼓录》曰:

上洞晓音律,由之天纵,凡是丝管,必造其妙,若制作诸曲,随意而成,不立章度,取适短长,应指散声,皆中点拍;至于清浊变转,律吕呼召,君臣事物,迭相制使,虽古之夔、旷,不能过也。尤爱羯鼓玉笛,常云八音之领袖,诸乐不可为比。尝遇二月初,诘旦,巾栉方毕,时当宿雨初晴,景色明丽,小殿内庭,柳杏将吐,睹而叹曰:对此景物,岂得不为他判断之乎!左右相目,将命备酒,独高力士遣取羯鼓。上旋命之,临轩纵击一曲,曲名《春光好》。神思自得。及顾柳杏,皆已发拆,上指而笑谓嫔御曰:此一事不唤我作天公,可乎?嫔御侍官,皆呼万岁。又制《秋风高》,每至秋空迥彻,纤翳不起,即奏之,必远风徐来,庭叶随下。其曲绝妙入神,例皆如此。

唐玄宗在位(712—756)时,宫廷中的燕乐活动尤为繁盛。《旧唐书·音乐志》(卷)曰:

玄宗在位多年,善音乐,若宴设酺会,即御勤政殿。……太常太鼓,藻绘如锦,乐工齐击,声震城阙。太常卿引雅乐,每色数十人,自南鱼贯而进,列于楼下,鼓、笛、鸡娄,充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞,间以胡夷之伎。日旰,即内闲厩引蹀马三十匹,为《倾杯乐曲》,奋首鼓尾,纵横应节。又施三层板床,乘马而上,抃转如飞。又令宫女数百人自惟出,击雷鼓,为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》,虽太常积习,皆不如其妙也。若《圣寿乐》,则回身换衣,作字如画。又五方使引大象入场,或拜或舞,动容鼓振,中于音律,竟日而退。

“安史之乱”以后，燕乐中的“清乐”，由于不被朝廷所重视而日益散失，《通典·乐》卷144曰：

自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨叛》、《晓壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。旧乐章多或数百言，武太后时《明君》尚能四十言，今所传二十六言，就之讹失，与吴音转远。刘琨以为宜取吴人使之传习。开元中，有歌工李郎子。郎子北人，声调已失，云学于俞才生。才生，江都人也。自郎子亡后，清乐之歌阙焉。

三、大曲

燕乐中的大曲，是一种融器乐、声乐、舞蹈于一体的大型体裁的乐曲。它的表演场面辉煌，结构长大，诗、乐、舞并茂，比较集中地体现了唐代燕乐的艺术成就。唐代大曲在类型上可以分清乐大曲、法曲大曲和胡乐大曲^①三类。清乐大曲源自南朝清商乐，法曲大曲来自南朝佛教的“法乐”，胡乐大曲则来自西域的外族音乐。唐代崔令钦《教坊记》留载了四十六首大曲：

《踏金莲》	《绿腰》	《凉州》	《薄媚》	《贺圣乐》	《伊州》
《甘州》	《泛龙舟》	《采桑》	《千秋乐》	《霓裳》	《后庭花》
《伴侣》	《雨霖铃》	《柘枝》	《胡僧破》	《平翻》	《相和歌》
《吕太后》	《突厥三台》	《大宝》	《一斗盐》	《羊头神》	
《大姊》	《舞一姊》	《急月记》	《断弓弦》	《碧宵吟》	《穿心蛮》
《罗步底》	《回波乐》	《千春乐》	《龟兹乐》	《醉浑脱》	《映山鸡》
《吴破》	《四会子》	《安公子》	《舞春风》	《迎春风》	《看江波》
《塞雁子》	《又中春》	《玩中秋》	《迎仙客》	《同心结》	

白居易在《霓裳羽衣舞歌》诗中曾描述到，《霓裳羽衣》这部大曲主要分散序、中序、破三大部，分别是以器乐、歌唱、舞蹈为主的：

白居易诗

磬箫筝笛递相换，
击攘弹吹声迤逦。

(自注：凡法曲之初，众乐不齐；惟金石
丝竹次序发声。《霓裳》序初也复如此。)

散序六奏未动衣，
阳台宿云慵不飞。

(自注：散序六遍无拍，故不舞也。)

中序擘騫初入拍，
秋竹杆裂春冰坼。

(自注：中序始有拍，亦名序拍。)

《霓裳羽衣》大曲结构

一、散序

二、中序

^① 王国维：《唐宋大曲考》，载《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1957年出版，第151~197页。王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》，载《中国音乐学》1988年第2期，第26~36页。

三、破

繁音急节十二遍，

跳珠撼玉何铿铮？

(自注:《霓裳》破凡十二遍而终。)

翔鸾舞了却收翅，

唳鹤曲终长引声。

(自注:凡曲将毕,皆声拍促速,唯《霓裳》之末长引一声也。)

从白居易的诗中可以看出,《霓裳羽衣》是一部法曲类型的大曲。法曲源于南朝“法乐”^①,是一种带有宗教性质、属于清商乐风格的音乐。隋唐时期也相当盛行,《新唐书·礼乐志》(卷 22):

初,隋有法曲,其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。……其声金、石、丝、竹以次作,隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。玄宗既知音律,又酷爱法曲,选坐部伎子弟三百教于梨园,声有误者,帝必觉而正之,号“皇帝梨园弟子”。

北宋陈旸《乐书》(卷 188):

法曲兴自唐,其声始出清商乐……太宗《破阵乐》,高宗《一戎大定乐》,武后《长生乐》,明皇《赤白桃李花》,皆法曲尤妙者,其余如《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《听龙吟》、《碧天雁》、《献天花》之类,不可胜纪。

又据宋代沈括《梦溪笔谈》所载,唐大曲又细分为许多小的段落。《梦溪笔谈》曰:“所谓大遍者,有序、引、歌、靸、唯、哨、催、擗、袞、破、行、中腔、踏歌之类,凡数十解,每解有数叠者。”又宋代王灼《碧鸡漫志》曰:“凡大曲,有散序、靸、排遍、擗、正擗、入破、虚催、实催、袞遍、歇指、杀袞。始成一曲。”从以上这些史料分析,可知唐大曲大体分散序、中序、破三大部分,每部分又是由许多小段落组成。

唐大曲的作品内容从今天保存下来的部分歌词来分析,可见有相当一部分的“中序”歌词是一些诗人的诗作,这些诗相互之间没有联系,更没有什么情节。从艺术上讲,这些诗均是文学佳作。《凉州》大曲词(载《乐府诗集》卷 79):

〈歌第一〉

汉家宫里柳如丝,上苑桃花连碧池。

圣寿已传千岁酒,天文更赏百僚诗。

〈第二〉

朔吹吹叶雁门秋,万里烟尘昏戍楼。

征马长思青海北,胡笳夜听陇山头。

〈第三〉

开箧泪沾臆,见君前日书。

夜台何寂寞,犹是子云居。

〈排遍第一〉

三秋陌上早霜飞,羽猎平田浅草齐。

① 《隋书·音乐志》(卷 13):“帝(梁武帝)既笃敬佛法,又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇,名为正乐,皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗,设无遮大会则为之。”唐代魏征等撰,中华书局 1988 年版,第 305 页。

锦背苍鹰初出鞍，五花骢马喂来肥。

〈第二〉

鸳鸯殿里笙歌起，翡翠楼前出舞人。

唤上紫微三五夕，圣明方寿一千春。

由于大曲在艺术上比较复杂，排演有相当大的规模，因此太乐署乐工在排练上也需要充分的时间。《唐六典·太常寺》“协律郎”条注（原书自注）曰：“太乐署教乐：雅乐：大曲，三十日成；小曲，二十日成。清乐：大曲，六十日；文曲，三十日；小曲，十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲，各三十日；次曲，各二十日；小曲，各十日。”

关于《霓裳羽衣》的产生，历史上有一些不同的说法。唐代刘禹锡《望女儿山诗》曰：“开元天子万事足，惟惜当时光景促。三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”

唐代郑嵎《津阳门诗》注曰：“叶法善引上入月宫，时秋已深，上苦凄冷，不能久留。归于天半，尚闻仙乐。后上归且记忆其半，遂于笛中写之。会西凉都督杨敬述进婆罗门曲，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，用敬述所进曲作其腔，而名《霓裳羽衣舞曲》。”

宋·王溥《唐会要》（卷33）：“天宝十三载七月十日，大乐署供奉及改诸乐名。……黄钟商，时号越调：《婆罗门》改为《霓裳羽衣曲》。”（T-WXSL6-4）

《新唐书·礼乐志》曰：“其后，河西节度使杨敬述献《霓裳羽衣曲》十二遍。凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”

对于这些不同说法，南宋王灼在《碧鸡漫志》中曾分析考证说：“西凉创作，明皇润色，又为易美名。其他饰以神怪者，皆不足信也。”在上述的几种史料中，《新唐书·礼乐志》作为官修史书，应是比较可信的。所以，王灼的看法是据理的。

关于《霓裳羽衣》的音乐特点历史上也有不少记载，白居易《早发赴洞庭舟中》诗有曰：“出郭已行十五里，唯消一曲慢《霓裳》。”又《嵩阳观夜奏霓裳》曰：“开元遗声自凄凉，况近秋天调是商。”王建诗有曰：“弟子歌中留一色，听风听水作《霓裳》。”宋代周密《齐东野语》曰：“《霓裳》一曲，三十六段。”

这部作品传到南宋，一次，音乐家姜夔在湖南长沙乐工的故书里发现了一种十八段版本的商调《霓裳曲》，姜夔说“然音节闲雅，不类今曲。予不暇尽作，作中序一阙传于世（《霓裳中序第一》序）。”姜夔依当时旧谱填词的《霓裳中序第一》，今译谱如下（谱6-3）（W-YX6-6）：

谱6-3

霓裳中序第一

[宋] 姜夔词曲
《白石道人歌曲》
杨荫浏译谱

The musical score consists of two staves of staff notation. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a series of notes and rests, with some notes having stems pointing up and others down. The lyrics are written below the staff. The bottom staff continues the musical line, also starting with a treble clef, one sharp key signature, and common time. Its lyrics continue where the top staff left off. The music is characterized by its melodic line and harmonic structure, typical of traditional Chinese court music.

亭皋正望极，乱落红莲归未得，多病却无气力。
况纨扇渐疏，罗衣初索。流光过隙，叹杏梁双燕



唐代大曲传至宋初尚存四十大曲，《宋史·乐志》(卷 142)曰：

……所奏凡十八调四十大曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》；二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》、《剑器》；三曰道调宫，其曲三，曰《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》、《薄媚》；五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁州》、《保金枝》、《延寿乐》；六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》、《中和乐》、《剑器》；七曰越调，其曲二，曰《伊州》、《石州》；八曰大石调，其曲三，曰《清平乐》、《大明乐》；九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》、《新水调》、《采莲》；十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》、《嘉庆乐》；十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》、《君臣相遇乐》、《庆云天》；十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》、《泛清波》、《胡渭州》；十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》、《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》、《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》、《彩云归》；十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿春》、《满宫春》；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。……乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、筚篥、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。

其中《胡渭州》一首(小石调和林钟商均有)，系来自唐代曲子〈胡渭州〉(见前述《教坊记》所载)。南宋音乐家姜夔依当时所见曲调填词，为〈醉吟商小品〉，该词序言曰：

石湖老人谓予云：琵琶有四曲，今不传矣。曰《护索梁州》、《转关绿腰》、《醉吟商胡渭州》、《历弦薄媚》。予每念之。辛亥之夏，予谒杨廷秀丈于金陵邸中，遇琵琶工解作《醉吟商胡渭州》。因求得品弦法，译成此谱，实双声耳。

依此可知姜夔〈醉吟商小品〉，是大曲《胡渭州》的遗声(T-YX6-3)(T-PL6-3)。

但自北宋起演奏大曲多是“摘遍”，沈括《梦溪笔谈》曰：“所谓大遍者……裁截用之，则谓之摘遍。今之大曲，皆是裁用，悉非大遍也。”

王灼《碧鸡漫志》曰：“后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯从首至尾吹弹，甚者学不能尽。”

现存宋代大曲材料(歌词)有三种：一是董颖撰写的《〔道宫〕薄媚·西子词》(载宋代曾慥《乐府雅词》卷上)，共有十遍，它们是：排遍第八、排遍第九、第十撷、入破第一、第二虚催、第三袞遍、

第四催拍、第五袞遍、第六歇拍、第七煞袞。前九遍叙述是吴越春秋中的西施故事，故称西子词；后一遍是讲一个“王公子”的故事。二是无名氏所撰《采莲》（载宋代史浩《鄮峰真隐大曲》卷1），共有八遍，它们是：延遍、擗遍、入破、袞遍、实催、袞、歇拍、煞袞。三是曾布的《水调》（载宋代王明清《玉照新志》卷3），为“歌头七遍”，它们是：排遍第一、排遍第二、排遍第三、排遍第四、排遍第五、排遍第六带花遍、排遍第七擗花十八，内容是讲一个名叫冯燕的故事。

此外，唐大曲的“破”的部分，在宋代也作为一个独立的乐曲体裁来运用。《宋史·乐志》（卷142）载宋太宗亲制的乐曲中有“曲破二十九”、“琵琶独弹曲破十五”。周密《武林旧事》卷一载“天圣基节排当乐次”中提到“诸部合《万寿无疆薄媚曲破》”、“筚篥起，《万花新曲破》”；卷七中载“教坊大使申正德进新制《万岁兴龙曲破》”、“小刘婉容进自制《十色菊千秋岁曲破》”。唐大曲的“破”，是具有情绪热烈、节奏快的特点，以此推论，宋代作为独立的体裁“曲破”也应具有这样的艺术特点。

第三节 音乐机构和音乐家

与隋唐音乐文化高度发展相适应的是，隋唐时期的音乐机构和音乐家也相当多。隋炀帝时，宫廷乐工已达三万人。《隋书·裴蕴列传》（卷67）曰：

初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声、清商及九部、四舞之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品以下至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声，咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。

唐代宫廷乐工也达数万人，《新唐书·礼乐志》（卷22）曰：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”

唐代最初的音乐机构是“太乐署”和“鼓吹署”，据《唐六典·太常寺》所载，太乐署有“令一人，丞一人，府三人，史六人，乐正八人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人。”它的职责是“以供邦国之祭祀飨燕”，具体包括如下几项：

1. 凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。
2. 凡大祭祀、朝会用乐，则辨其曲度、章句，而分终始之次。
3. 凡有事于太庙，每室酌献，各用舞焉。
4. 凡祭昊天上帝及五方帝。

鼓吹署有“令一人，丞一人，府三人，史六人，乐正四人，典事四人，掌固四人。”它的职责是“以备卤簿之仪”，具体包括如下几项：

1. 凡大驾行幸，卤簿则分前后二部以统之。
2. 凡皇太子鼓吹亦有前、后二部。
3. 凡大驾行幸有夜警晨严之制。
4. 凡合朔之变及大傩。

以后又有“教坊”（后又曾改名“云韶府”），《新唐书·百官志》（卷48）曰：

武德（618—626）后，置教坊于禁中。武后如意元年（692），改曰云韶府，以中官为使。开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂技。自是不隶太常，以中官为教坊使。

唐代崔令钦《教坊记》记开元后“左右教坊”曰：“西京右教坊在光宅坊，左教坊在仁政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。东京两教坊俱在明义坊，而右在南而左在北也。”

教坊中还设有女艺人组成的“宜春院”，《教坊记》曰：“妓女入宜春院，谓之内人，亦曰前头人——常在上前头也。其家犹在教坊，谓之内人家，四季给米。”宜春院的女艺人是“平人女以容色选入内者”（《教坊记》），然后教习琵琶、三弦、箜篌、筝等，她们又被称为“弹家”。

此外，唐玄宗时又设有梨园，唐代段安节《乐府杂录》曰：“古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。”

《旧唐书·音乐志》（卷28）曰：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁院之梨园。太常又有别教院，教供奉新曲。……别教院廪食常千人，宫中居宜春院。”

隋唐期间，在宫廷内外丰富的音乐生活中，也涌现出许多杰出的民间音乐家。以《教坊记》和《乐府杂录》二书所录的音乐家轶事尤为生动，例如《教坊记》曰：

《春莺传》——高宗晓音律，晨坐闻莺声，命乐人白明达写之，遂有此曲。

吕元真打鼓，头上置水碗，曲终而水不倾动，众推其能定头项。上在蕃邸召之，元真恃其能，多不时至，乃云：须得黄纸。黄纸，谓敕也。上衔之，故流辈皆有爵命，惟元真素身。

《乐府杂录》曰：

（歌）开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也，开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年歿后千余载，旷无其人，至永新始继其能。……一日，赐大酺勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请：命永新出歌舞一曲，必不可止喧。上从之。永新乃撩鬟举袂，直奏曼声，至是广场寂寂，若无一人。喜者闻之气勇，愁者闻之断肠。

大历中有才人张红红者，本与其父歌于衢路乞食。过将军韦青所居，青于街牖中闻其歌者喉音寥亮，仍有美色，即纳为姬。其父舍于后户，优给之。乃自传其艺，颖悟绝伦。尝有乐工自撰一曲，即古曲《长命西河女》也，加减其节奏，颇有新声。未进闻，先印可于青，青潜令红红于屏风后听之。红红乃以小豆数合，记其节拍。乐工歌罢，青因入问红红如何。云：已得矣。青出，给云：某有女弟子，久曾歌此，非新曲也。即令隔屏风歌之，一声不失，乐工大惊异，遂请相见，叹伏不已。再云：此曲先有一声不稳，今已正矣。寻达上听。翊日，召入宜春院，宠泽隆异，宫中号“记曲娘子”，寻为才人。

（琵琶）贞元中有康昆仑，第一手。始遇长安大旱，诏移两市祈雨。及至天门街，市人广较胜负，及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上，必谓街西无以敌也，遂请昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调《绿腰》。其街西亦建一楼，东市大诮之。及昆仑度曲，西市楼上出一女郎，抱乐器，先云：我亦弹此曲，兼移在枫香调中。及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。盖西门豪族，厚赂庄严寺僧善本，以定东壁之胜。翊日，德宗召入，令陈本艺，异常嘉奖，乃令教授昆仑。段奏曰：且请昆仑弹一调。及弹，师曰：本领何杂？兼带邪声。昆仑惊曰：段师神人也！臣少年初学艺时，偶于邻舍女巫授一品弦调，后乃易数师。段师精鉴如此玄妙也！段奏曰：且遣昆仑不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教。诏许之。后果尽段之艺。

贞元中有王芬、曹保保——其子善才、其孙曹纲，皆习所艺。次有裴兴奴，与纲同时。曹纲善运拔若风雨，而不事扣弦；兴奴长于拢撚，指拨稍软。时人谓：曹纲有右手，兴奴有左手。

(筚篥)大历中，幽州有王麻奴者，善此伎，河北推为第一手；恃其艺倨傲自负，戎师外莫感轻易请者。时有从事姓卢，不记名，台拜入京，临岐把酒，请吹一曲相送。麻奴偃蹇，大以为不可。从事怒曰：汝艺亦不足称！殊不知上国有尉迟将军，冠绝古今。麻奴怒曰：某此艺，海内岂有及者耶？今即往彼，定其优劣。不数月，到京，访尉迟青所居在常乐坊，乃侧近僦居，日夕加意吹之。尉迟每经其门，如不闻。麻奴不平，乃求谒；见阍者不纳，厚赂之，方得见通。青即席地令坐，因于高般涉调中吹一曲《勒部羝曲》。曲终，汗浃其背。尉迟领颐而已，谓曰：何必高般涉调也？即自取银字管，于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢，曰：边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌；今日幸闻天乐，方悟前非。乃碎乐器，自是不复言音律也。

(羯鼓)明皇好此伎。有汝阳王花奴，尤善击鼓。花奴时戴砑绢帽子，上安葵花数曲，曲终花不落，盖能定头项尔。

(拍板)拍板本无谱。明皇遣黄幡绰造谱，乃于纸上画两耳以进。上问其故，对：“但有耳道，则无失节奏也。”韩文公因为乐句。

此外，杰出的音乐家还有李龟年、张野狐、何满子等，唐代郑处诲《明皇杂录》说：

唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人皆有才学盛名，彭年善舞，龟年、鹤年能歌，尤妙制《渭州》。……其后，龟年流落江南，每遇良辰胜景，为人歌数阙，座中闻之，莫不掩泣罢酒，则杜甫尝赠诗。

《乐府杂录》曰：“《雨霖铃》者，因唐明皇驾回至骆谷，闻雨淋銮铃，因令撰野狐撰为曲名。”“《还京乐》明皇自西蜀返，乐人张野狐所制。”白居易《何满子》诗曰：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。”自注：开元中，沧州有歌者何满子，临刑进此曲以赎死，上竟不免。元稹《何满子歌》有曰：“何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。婴刑系在囹圄间，水调哀音歌愤懑。”

隋唐时期见于各种文献记载的民间音乐家及其事迹可达百人以上。

第四节 中国音乐的外传

隋唐时期的中国由于政治、经济、军事和文化各方面的因素，不仅成为世界瞩目的亚洲强国，也成为世界文化艺术的中心之一。中国在广泛吸收外来音乐的同时，也将自己的音乐传给邻邦和其他国家。

唐代玄奘述、辩机编的《大唐西域记》(卷 10)有曰：“拘摩罗王曰：‘善哉！慕法好学，视身若浮，逾越重险，远游异域，斯因王化，所以国风尚学。今印度诸国，多有歌颂摩诃支那国《秦王破阵乐》者，闻之久矣。岂大德之乡国邪？’玄奘曰：‘然。此歌者，美我君之德也。’”

可见唐代当时的《秦王破阵乐》已传到了印度诸国。

日本(当时分倭国、日本两部分)和朝鲜(当时分高丽、百济和新罗三部分)都派了“遣唐史”和

留学生来中国学习文化，其中有不少把中国的音乐带回去，并在他们本土留传。据现今中日学者研究，日本派遣的遣唐史多达二十二次。在公元 735 年，有一位名吉备真备的留学生曾经带回去武则天时成书的《乐书要录》十卷及律管、方响等；公元 805 年，名最澄和义空的“学问僧”也带回唐代乐器多种^①。

现今在日本奈良正仓院保存的四弦曲项琵琶、五弦直项琵琶、阮、古琴、尺八、箜篌以及琵琶拨子，相传都是从唐代传过去的（T-TX6-1）。此外，日本留存的古乐谱《五弦谱》、《天平琵琶谱》、《仁智要录》（筝谱），相传也是中国传至日本的唐乐乐谱。林谦三研究认为，传至日本的唐代燕乐乐曲在百首以上^②。朝鲜派来的遣唐史，也带去了中国音乐。北宋徐兢《宣和奉使高丽图经》中说：“今其乐有两部：左曰‘唐乐’，中国之音；右曰‘乡乐’，盖夷音也。其中国之音，乐器皆中国之制；……”

这些材料说明唐代音乐对亚洲乃至世界是有影响的。

第五节 乐器和器乐音乐

隋唐时期的乐器，从数量和种类上来说相当丰富。《乐府杂录》曰：“舜时调八音……计用八百般乐器；至周时，改用宫、商、角、徵、羽，用制五音，减乐器至五百般；至唐朝，又减乐器至三百般（T-WXSL6-5）。”

从隋唐九部乐和十部乐所用的乐器来看^③，这些乐器主要可以分“清乐”体系（清商乐所用乐器，是华夏传统乐器）和“胡乐”体系（外来各部乐所用乐器）两类。

“清乐”体系乐器有：

1. 吹乐器：笙、箫、笛、簾、埙、叶。
2. 弦乐器：琴、三弦琴、瑟、筑、筝、琵琶、秦琵琶。
3. 击乐器：编钟、编磬、节鼓。

“胡乐”体系乐器有：

1. 吹乐器：笙、箫、笛、横笛、义嘴笛、大筚篥、小筚篥、竖小筚篥、桃皮筚篥、双筚篥、铜角、贝。
2. 弦乐器：弹筝、擣筝、箜篌、卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌、琵琶、五弦琵琶。
3. 击乐器：铜拔、铜鼓、腰鼓、正鼓、和鼓、齐鼓、檐鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡婆鼓、王鼓。

而十部乐中的“燕乐”，所用乐器则更体现出中外音乐融合的特点：

1. 吹乐器：大笙、小笙、大箫、小箫、长笛、短笛、大筚篥、小筚篥。
2. 弦乐器：大琵琶、大五弦琵琶、小五弦琵琶。
3. 击乐器：大方响、正铜拔、和铜拔、连鼓、鼙鼓、桴鼓。

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社 1981 年版，第 226 页。

② 林谦三：《隋唐燕乐调研究》，载《燕乐三书》，黑龙江人民出版社 1986 年版。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社 1981 年版，第 254~256 页。

此外,还有两种拉弦乐器也开始流行,一种是“轧筝”,形制似筝,用竹片擦弦发音。宋代陈旸《乐书》(卷 146)曰:“唐有轧筝,以竹片润其端而轧之,因取名焉(T - TX6 - 2、T - TX6 - 3)。”唐代皎然《观李丞中洪二美人唱歌轧筝歌》有曰:“君家双美姬,善歌工筝人莫知。轧用蜀竹弦楚丝,清哇宛转声相随。……”另一种是奚琴,有两条弦,用竹片在两弦间来回擦拉发音,是今二胡类乐器的前身。奚琴,原出于北边的“奚族”。陈旸《乐书》(卷 128)曰:“奚琴,本胡乐也;出于弦鼗,而形亦类焉;奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之;至今民间用焉(图 6-3)。”

另外,这一时期考古文物上的乐器图形相当多。如:甘肃敦煌石窟的壁画中的乐器图像(T - TX6 - 4 ~ 6 - 6),四川成都五代十国时期前蜀王建墓石棺床上的乐器浮雕(T - TX6 - 7 ~ 6 - 27),五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》中的乐器图像(T - TX6 - 28、T - TX6 - 29)(图 6-4)、南唐周文矩《合乐图》(T - TX6 - 30)和《宫乐图》(T - TX6 - 31)中的乐器等,都提供了当时乐器和乐器演奏实际形象。

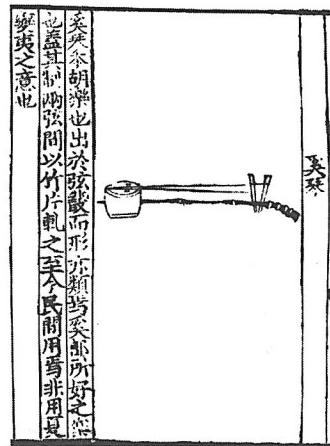


图 6-3 宋代陈旸《乐书》“奚琴”图



图 6-4 五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》局部

第六节 乐律学的发展

南北朝以来,在中外音乐文化的交融当中,中国传统的音乐基本理论一方面伴随着音乐的发展不断完善和进步;一方面也吸收了外来音乐基本理论的特点。乐学体系,记谱法及作曲理论方面在这一时期都出现了新的发展。

一、俗乐二十八调

俗乐二十八调,又称燕乐二十八调,是隋唐燕乐的基本宫调理论。《新唐书·礼乐志》曰:

自周、陈以上,雅、郑淆杂而无别,隋文帝始分雅、俗二部,唐更曰部当。凡所谓俗乐

者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟调为七商；大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调为七羽。皆从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清，慢者过节，急者流荡。其后声器寝殊，或有宫调之名，或以倍四为度，有与律吕同名而声不近雅者。其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。

这个宫调体系，今人研究基本认为是受龟兹音乐家苏祇婆“五旦七调”影响，并出自隋代音乐家郑译之手。

据《隋书·音乐志》记载，开皇初年，由于“太常雅乐，并用胡声”，隋文帝下令乐官并诏求知音之士一起来议论音乐。这就是有名的“开皇乐议”。此时，郑译介绍了苏祇婆的“五旦七调”，《隋书·音乐志》记载曰：

又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。译云：考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：“父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。”以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰婆陁力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即商声也。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙候加滥，华言应声，即变徵声也。五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。六曰般瞻，华言五声，即羽声也。七曰俟利箇，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。

郑译根据苏祇婆的五旦七调，创制了一个八十四调的宫调理论。《隋书·音乐志》接着说：

译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均，合成十二。以应十二律。律应七音，音立一调，故成七调。十二律合八十四调，旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。又以编悬有八，因作八音之乐，七音之外，更立一声，谓之应声。译因作书二十余篇，以明其指。至是译以其书宣示朝廷，并立议正之。

《隋书·经籍志》收录郑译的著作《乐府声调》（六卷本和三卷本两种版本）；《隋书·郑译列传》又载郑译的《乐府声调》曾受到隋文帝的称赞。从各方面的史料分析，郑译的宫调理论的最大特点是把当时中外音乐的基本理论融于一体。所以，宋代沈括《梦溪笔谈》说：“隋柱国公郑译始条具七均，辗转相生，为八十四调，清浊混淆，纷乱无统，竟为新声。”

此外，1904年，在南印度普都可台州库几米亚马来发现了一块刻有“七调”的石碑（7世纪时的遗物），这七调是：玛音阶、萨音阶、沙腊调式、婆陁力调式、般瞻调式、鸡识玛调式、鸡识调式^①。其中有的调名是和苏祇婆七调相同的^②，所以，代表当时西域音乐的苏祇婆“五旦七调”又是与古

① 缪天瑞：《律学》，人民音乐出版社1983年版，第200~202页。

② 向达：《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》，载《唐代长安与西域文明》，生活·读书·新知三联书店1987年版，第252~274页。

印度的宫调有联系。

俗乐二十八调的基本史料，除《新唐书·礼乐志》的记载之外，还有唐代段安节《乐府杂录》、宋代王溥《唐会要》、宋代沈括《梦溪笔谈》、宋代蔡元定《燕乐本原辨证》（载《宋史·乐志》）、《辽史·乐志》五种著作有记载。其中《辽史·乐志》曰：“四旦二十八调，不同黍律，以琵琶弦叶之，皆从浊至清，迭更其声。”由此可知，唐时的俗乐二十八调是建立在琵琶乐器上的。那么，俗乐二十八调的宫调系统是在什么音阶上建立起来的？在上述的六种材料中，只有《梦溪笔谈》的材料是写明音阶的，这是一个雅乐音阶（即古音阶，是由1、2、3、#4、5、6、7七个音组成）。宋代蔡元定《燕乐本原辨证》中有一段关于燕乐音阶的话，今人研究基本认为他所指的燕乐音阶是由1、2、3、4、5、6、7七个音组成的音阶^①。蔡元定原文如下：

一宫、二商、三角、四变为宫，五徵、六羽、七闰为角。五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变；变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之变；四变居宫声之对，故为宫；俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角而实非正角。此其七声高下之略也。

今人研究基本又认为，作为俗乐二十八调宫调体系的音阶则是以雅乐音阶来代替，包含了另外两种音阶：

雅乐音阶：1 2 3 #4 5 6 7

清乐音阶：4 5 6 7 1 2 3

俗乐音阶：7 1 2 3 4 5 6

此外，在《乐府杂录》和《梦溪笔谈》的记载中，这种宫调体系的角调的调头是在该宫的“变宫”上；在《梦溪笔谈》中，角调的音阶还要多加一声，是八声音阶，多加音的位置在#1上，这个音即是上述《隋书·音乐志》中记载的“应声”。

俗乐二十八调的宫调，据《乐府杂录》的记载是“七宫四调”的排列方式（《梦溪笔谈》也同此）；唯《辽史·乐志》的记载则是“四宫七调”的排列方式。《乐府杂录》的“七宫四调”：

(羽)	(角)	(宫)	(商)
第一运：中吕调	越角调	正宫调	越 调
第二运：正平调	大石角调	高宫调	大石调
第三运：高平调	高大石角	中吕宫	高大石调
第四运：仙吕调	双角调	道调宫	双 调
第五运：黄钟调	小石角调	南吕宫	小石调
第六运：般涉调	歇指角调	仙吕宫	歇指调
第七运：高般涉调	林钟角调	黄钟宫	林钟商调

《辽史·乐志》的“四旦二十八调”：

沙陀力旦：正宫，高宫，中吕宫，道调宫，南吕宫，仙吕宫，黄钟宫；

鸿识旦：越调，大食调，高大食调，双调，小食调，歇指调，林钟商调；

沙识旦：大食角，高大食角，双角，小食角，歇指角，林钟角，越角；

般涉旦：中吕调，正平调，高平调，仙吕调，黄钟调，般涉调，高般涉调。

^① 王光祈：《中国音乐史》“调之进化”，中华书局1941年版，第126~127页。

二十八调的宫调为什么出现这样两种不同排列的记载,还有待于深入的研究。

俗乐二十八调涉及隋唐时期各种体裁类型、大量的音乐作品,并且,随着音乐历史的发展,宫调体系也在不断地演变;历经宋、元、明一直到清代,许多传统音乐(尤其是南北曲曲牌)仍沿用着它的调名。因此,了解研究俗乐二十八调是中国古代音乐史上十分重要的问题。

二、移调、犯调和“解”

《乐府杂录》中提到段善本弹琵琶将《六么》移入枫香调;尉迟青吹筚篥把《勒部羝曲》移至平般涉调。这两条记载说明了唐代音乐演奏的移调实践,也即是今天所说的移调。

犯调,也是一种调性转换的手法。陈旸《乐书》曰:

乐府诸曲,故不用犯声,唐自天后末年,《剑气》入《浑脱》,始为犯声。《剑气》宫调,《浑脱》角调,以臣犯君,故有犯声。明皇时乐人孙楚秀善吹笛,好作犯声,时人以为新意而效之,因有犯调(自注:五行之声,所司为正,所歌为旁,所斜为偏,所下为侧。故正宫之调:正犯黄钟宫,旁犯越调,偏犯中吕宫,侧犯越角之类)。

南宋姜夔《凄凉犯》序也谈到“犯”,曰:

凡曲言犯者,谓以宫犯商、商犯角之类。如道调宫上字住,双调亦上字住,所住字同,故道调曲中犯双调,或于双调曲中犯道调,其他准此。唐人乐书云:犯有正、旁、偏、侧,宫犯宫为正,宫犯商为旁,宫犯角为偏,宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所住字各不同,不容相犯;十二宫特可犯商、角、羽耳。

从这里可以看出,姜夔否定唐人乐书所说犯调是一种同宫系统的犯调,而他所主张的是一种同主音犯调。所以,唐人的犯调可能是同宫系统的转调。

“解”,也是一种编曲的手法。它源自于胡部音乐的“解曲”。解曲是以节奏、速度快,风格热烈为特征的。隋朝以后。它在宫廷中很受人喜爱,《新唐书·礼乐志》曰:“初,隋有法曲,其音清而近雅。……隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。”以后,乐曲的结尾加之一段节奏快的“解”,因为受人欣赏而渐渐成为一种编曲的手法。唐代南卓《羯鼓录》记载羯鼓手李琬对乐工说:“夫曲有不尽者,须以他曲解之,方可尽其声也。夫《耶婆色鸡》,当用《掘柘急遍》解之。”后陈旸《乐书》(卷164)说:“凡乐,以声徐者为本声,疾者为解,曲终更无他变。隋炀帝以法曲雅淡,每曲终多有解曲,如《元亨》以《来乐》解,《大风》移《都师》解之类是也。”

三、记谱法

从目前已发现的材料及其研究情况来看,这一时期已有如下几种乐谱:

(一) 敦煌乐谱

20世纪初,在甘肃敦煌莫高窟发现了一个北宋时期以存放佛教经卷为主的“藏经洞”。藏经洞的文物先后为英国考古学家斯坦因、法国汉学家伯希和等人盗走。现调查藏经洞的文物约有五万件之多,大部分散见在世界各国。在伯希和盗走的文物中,有一件佛教经卷(编号为P.3808,原件藏法国巴黎国家图书馆)的背面抄有二十五首乐曲(图6-5)。

经研究,这件佛教经卷是利用若干页乐谱粘贴起来,在它的背面书写的。抄写乐曲的乐谱字符共有二十个。这二十五首乐曲的曲名是:

- | | | |
|-------------|------------|----------|
| 1. 品弄 | 2. 弄 | 3. 倾杯乐 |
| 4. 又慢曲子 | 5. 又曲子 | 6. 急曲子 |
| 7. 曲子 | 8. 又慢曲子 | 9. 急曲子 |
| 10. 又慢曲子 | 11.(佚名) | 12. 倾杯乐 |
| 13. 又慢曲子西江月 | 14. 又慢曲子 | |
| 15. 慢曲子心事子 | 16. 又慢曲子伊州 | |
| 17. 又急曲子 | 18. 水鼓子 | 19. 急胡相问 |
| 20. 长沙女引 | 21.(佚名) | 22. 撒金砂 |
| 23. 营富 | 24. 伊州 | 25. 水鼓子 |

根据正面经卷上写有“长兴四年(长兴,五代时期后唐年号;长兴四年,即公元933年)中兴殿应圣节讲经文”,这份乐谱的抄写年代不会晚于“长兴四年”。以后,又在巴黎国家图书馆发现了一件“藏经洞”经卷(编号为P.3539),背面记有琵琶演奏指法字谱二十个(T-TX6-32)。两件文物的乐谱字符基本相同,因此可以断定敦煌乐谱(P.3808)是一种四弦四相(仅用二十个音)的琵琶指位谱。这种乐谱记写的是琵琶演奏的手指按音位置,不是具体的音高,所以称它是一种琵琶指位谱。此外,乐谱中还有“口”、“·”、“火”、“丁”、“重头”、“重头尾”等记号,这些可能是节奏及其他乐理术语。

敦煌乐谱的研究从20世纪30年代林谦三开始^①,80年代初在中国掀起了一个热潮^②。这些研究对乐谱字符、节奏符号、乐器形制、定弦等多方面进行了考察,取得了一定的成绩;但仍存在不少问题,其中最关键的是乐器定弦问题尚未有确凿可信的依据。所以敦煌乐谱的研究还有待进一步深入。

(二) 俗乐二十八调音高字谱

俗乐二十八调宫调体系是一个固定调性质的乐理体系,用以表达音高记谱的字符也是一个固定调性质的。宋代陈旸《乐书》(卷130)“筚篥”条注:“今教坊所用上七空、后二空,以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”又《辽史·乐志》(志23)曰:“大乐声,各调之中,度曲协音,其声凡十,曰:五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合。”据《梦溪笔谈》的记载,俗乐二十八调的音高字符如下:

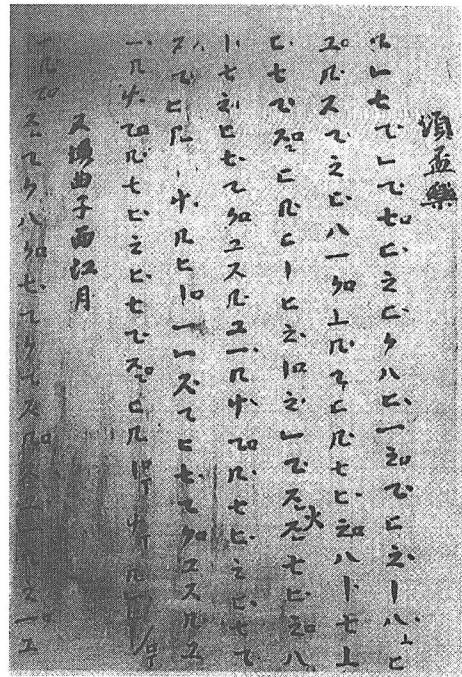


图6-5 甘肃敦煌莫高窟藏经洞发现的“敦煌乐谱”局部

① 林谦三(潘怀素译):《敦煌琵琶谱的解读》,上海音乐出版社1957年版。

② 叶栋:《敦煌曲谱研究》,载《音乐艺术》1982年第1期,第1~13页、第2期,第1~5页。何昌林:《三件敦煌曲资料的综合研究》,载《音乐研究》1985年第3期,第16~33页。陈应时:《敦煌乐谱新解》,载《音乐艺术》1988年第1期,第10~17页、第2期,第1~22页。席臻贯《敦煌古乐——敦煌乐谱新解》,敦煌文艺出版社1990年版。饶宗颐:《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》,载《音乐艺术》1990年第4期第1~2页。

律名：

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
钟	吕	簇	钟	洗	吕	宾	钟	则	吕	射	钟	钟	吕	簇	钟
字符：		下	高	下	高				下	高	下	高	下	高	紧
合	四	四	一	一	上	勾	尺	工	工	凡	凡	六	五	五	五

宋代陈旸《乐书》(卷 119)曾说：“御制韶乐集中，有正声翻译字谱。又令钧容班部头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等注入唐来燕乐半谱；凡一声先以九弦琴谱对大乐字，并唐来半字谱，并有清声。”这里所说的唐代的“燕乐半字谱”，可能就是这种字谱。《唐会要》所载 14 调和《乐府杂录》所载 28 调对照《梦溪笔谈》可以排列如下表(图 6-6)：

唐燕乐二十八调表

音 高	$\#f^1$	g^1	$\#g^1$	a^1	$\#a^1$	b^1	c^2	$\#c^2$	d^2	$\#d^2$	e^2	f^2
唐俗乐律	倍 南	倍 无	倍 应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
唐雅乐律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
七 宫	黄钟宫		太簇宫 沙陁调 正宫 正宫调	高 宫 高宫调		中吕宫		林钟宫 道 调 道调宫		南吕宫	仙吕宫	
七 商	黄钟商 越 调		太簇商 大食调 大石调	高大食调 高大石调		中吕商 双 调		林钟商 小食调 小石调		南吕商 水 调 歇指调	林钟商 林钟商调	
七 羽	黄钟羽 黄钟调		太簇羽 般涉调	高般涉 高般涉调		中吕调		林钟羽 平 调 正平调		高平调	仙吕调	
七 角	越 角 越角调		大食角 大石角调	高大食角 高大石角调		太簇角 双 角 双角调		小食角 小石角调 正角调		歇指角 歇指角调	林钟角 林钟角调	

粗黑体表示《唐会要》所列调名。

图 6-6 唐燕乐二十八调表

(三) 减字谱

继古琴文字谱以后，在隋唐时期渐渐出现了一种简化文字谱的古琴记谱法，即减字谱。它是把左手的按弦位置和右手的弹奏法合为一个特殊的“字”。日本人物部茂卿藏有一本《乌丝栏古琴指谱》(抄本)，林谦三研究认为，该书所写字谱与《碣石调·幽兰》谱书写的笔迹一致，二书当为姐妹篇。《乌丝栏古琴指谱》中载有五段古琴指法的“字谱”，并且其中提到“(陈)仲儒”、“冯智辨”、“赵耶利”撰。陈仲儒为北魏时人，冯智辨、赵耶利均为隋唐时人。

此外，明代朱权重刊的《新刊太音大全集》，源于宋代田芝翁所辑《太古遗音》，其中保存了一些唐宋人论琴及指法的资料。其中有“字谱”一则，曰：“制谱始于雍门周。张敷因而别谱，不行于

后代。赵耶利出谱两帙，名参古今，寻者易知。先贤制作，意取周备，然其文极繁，动越两行未成句。后曹柔作减字法，尤为易晓也。”又：“一，宫；二，陈拙作商；力，陈拙作角；山，徵；习，陈拙作羽；弔，文；乙，武，陈拙作戈。以上是散声。……”

《新唐书·艺文志》又载有：“赵耶利：《琴叙谱》九卷；《琴手势谱》一卷；陈拙：《大唐正声新址琴谱》。”由此可知，赵耶利、曹柔、陈拙等人都为创制古琴减字谱作出了研究和探索^①。宋末陈元靓《事林广记》中留载了一些“减字”的注文，列举如下，从中可了解到较早时期减字谱的特点：

萼 左手大指按第五徽，右手名指打第三弦。

箇 左手食指按第六徽，右手中指勾第四弦。

箇 “，散也，乃不按徽也，右手名指摘二弦。

鼈 左手中指按第七徽，右手食指挑第五弦。

朶 左手名指按第八徽，右手大指擘第一弦。

古琴减字谱从隋唐间产生以后，一直沿用到清代；今存明清时期的古琴谱都是用减字谱来记录的。

(四) 律吕谱

律吕谱，是一种用十二律名来记录音高的乐谱。今天保存最早的一种律吕谱相传是唐代时期的乐谱。这份乐谱留载在南宋朱熹《朱子仪礼经传通解》中，共有《诗经》作品十二首。所以称为“风雅十二诗谱”(T-TX6-33)。朱熹在谱前又曰：“至开元乡饮酒礼其所奏乐，乃有此十二篇之目，而其声今亦莫得闻矣。此谱乃赵彦肃所传，云即开元遗声也。古声之灭已久，不知当时工师何所考而为此也。”十二首作品中，属“小雅”的六首(《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》)，皆注名为黄钟清宫，俗呼正宫；属“周南”的三首(《关雎》、《葛覃》、《卷耳》)；属“召南”的三首(《鹊巢》、《采桑》、《采繁》)，这六首皆注名为无射清商，俗呼越调。律吕谱，根据它所用调名，即可知道调式的主音及其音阶的绝对音高位置。例如《鹿鸣》第一章：

呦呦鹿鸣，食野之苹，我有嘉宾，鼓瑟吹笙。

清南蕤姑 南姑太黄 蕤林应南 林南清林

黄 黄

吹笙鼓簧，承筐是将，人之好我，示我周行。

蕤林南姑 应清姑南 林南黄姑 林南清清

黄 太黄

继“风雅十二诗谱”之后，元代熊朋来编撰的《瑟谱》也收录一些诗经乐谱(T-TX6-34)。《瑟谱》全书六卷，以考证研究瑟和瑟音乐为主，收录的诗经乐谱有三种：一是“诗旧谱”，这是收录赵彦肃所传十二首诗经乐谱；二是“诗新谱”，这是熊朋来自己撰写的诗经乐谱，共二十首；三是熊朋来收录的宋以来的孔庙释奠乐章谱，共十八首。三种乐谱除以律吕谱记写之外，又附记宋代俗乐的宫调和字谱。

^① 伊鸿书：《琴用指法辨正》，载《中央音乐学院学报》1988年第4期，第68~74页。

思考题

一、名词解释

曲子 《阳关三叠》 变文 《大胡笳》 《小胡笳》 《胡笳十八拍》 《离骚》 七部乐
九部乐 十部乐 坐部伎 立部伎 唐大曲 《霓裳羽衣舞》 教坊 梨园 轧筝 奚琴
俗乐二十八调 清乐音阶 俗乐音阶 犯调 解 敦煌乐谱 减字谱 律吕谱

二、问答题

1. 简述隋唐宫廷燕乐中的外来音乐。
2. 简述唐大曲的音乐特点。
3. 简述唐代音乐的乐器。
4. 简述隋唐时期的外来音乐及其历史影响。

参考文献

一、著作

- (后晋)刘昫等:《旧唐书》,中华书局点校本 1975 年第 1 版。
(宋)欧阳修等:《新唐书》,中华书局点校本 1975 年第 1 版。
(唐)杜佑:《通典》,中华书局点校本,1988 年版。
(宋)王溥:《唐会要》(上下册),上海古籍出版社点校本,2006 年版。
杨荫浏、阴法鲁:《宋姜白石创作歌曲研究》,人民音乐出版社 1957 年版。
孙玄龄、刘东升编:《中国古代歌曲》,人民音乐出版社 1990 年版。
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《古琴曲集》(二),人民音乐出版社 1983 年版。
(清)谢元淮:《碎金词谱》,道光二十四年刊本。
王光祈:《中国音乐史》,上海书店 1990 年版。
吉联抗辑译:《隋唐五代音乐史料》,上海文艺出版社 1986 年版。
王重民等:《敦煌变文集》(上下册),人民文学出版社 1984 年版。
王重民辑:《敦煌曲子词集》,商务印书馆 1950 年版。
任二北编:《敦煌曲校录》,上海文艺联合出版社 1955 年版。
任半塘:《唐声诗》,上海古籍出版社 1982 年版。
任半塘:《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社 1987 年版。
(唐)崔令钦:《教坊记》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社 1959 年版。
(唐)段安节:《乐府杂录》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社 1959 年版。
(唐)南卓:《羯鼓录》(外一种),上海古籍出版社 1988 年版。
(宋)王灼:《碧鸡漫志》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社 1959 年版。
丘琼荪:《燕乐探微》,上海古籍出版社 1989 年版。

二、论文

- 阴法鲁:《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》,载《文物参考资料》1951年第2卷第4期。
- 潘怀素:《隋唐燕乐的成立、递变和流传》,载《人民音乐》1954年第1期。
- 杨有润:《王建墓石刻》,载《文物参考资料》1955年第3期。
- 杨荫浏:《对古曲〈阳关三叠〉的初步研究》,载《人民音乐》1956年第6期。
- 冯汉骥:《前蜀王建墓内石刻伎乐考》,载《四川大学学报》(社会科学版)1957年第1期。
- 王国维:《唐宋大曲考》,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版。
- 潘怀素:《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》,载《考古学报》1958年第3期。
- 罗蔗园:《〈别乐识五音轮二十八调图〉笺订——唐段安节〈乐府杂录〉笺订的一部分》,载《音乐研究》1959年第4期。
- 许健:《古琴曲中的“胡笳十八拍”》,载《音乐研究》1959年第6期。
- 熊培庚:《唐苏思勖壁画舞乐图》,载《文物》1960年第8、9期。
- 杨荫浏:《〈霓裳羽衣曲〉考》,载《人民音乐》1962年第4期。
- 曹安和:《唐代的琵琶技法》,载《人民音乐》1962年第7期。
- 陕西省博物馆、文管会:《唐李寿墓发掘简报》,载《文物》1974年第9期。
- 关也维:《关于苏祗婆调式音阶理论研究》,载《音乐研究》1980年第1期。
- 扬州博物馆:《江苏邗江蔡庄五代墓清理简报》,载《文物》1980年第8期。
- 李石根:《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》,载《音乐研究》1980年第3期。
- 赵后起:《变文源流初探》,载《南艺学报》1981年第1期。
- 何苍伶:《隋代的乐器改革》,载《中国音乐》1981年第3期。
- 鲁松龄:《一件在本土开花,在异域结果的乐器——简谈“尺八”》,载《中国音乐》1981年第3期。
- 黄翔鹏:《唐燕乐四宫问题的实践意义——杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉学习札记》,载《中央音乐学院学报》1982年第2期。
- 陈应时:《“变”与“闰”是清角和清羽吗?——对王光祈“燕调”理论的质疑》,载《中央音乐学院学报》1982年第2期。
- 周畅:《琴歌〈胡笳十八拍〉》,载《人民音乐》1982年第2期。
- 叶栋:《敦煌曲谱研究》,载《音乐艺术》1982年第1、2期。
- 刘再生:《我国琵琶艺术的两个高峰时期》,载《音乐艺术》1982年第3期。
- 夏野:《古代犯调理论及其实践》,载《音乐艺术》1982年第3期。
- 李春光:《文章千古事——对于“敦煌曲谱”报道的几点意见》,载《人民音乐》1982年第7期。
- 黄翔鹏:《八音之乐与“应”“和”声考索(〈“八音之乐”索隐〉上篇)》,载《音乐艺术》1982年第4期。
- 陈应时:《解释敦煌曲谱的第一把钥匙》,载《中国音乐》1982年第4期。
- 王震亚:《琴歌〈胡笳十八拍〉浅释》,载《音乐研究》1983年第3期。
- 何昌林:《天平琵琶谱之考、解、译》,载《音乐研究》1983年第3期。
- 何昌林:《敦煌琵琶谱之考、解、译》,载《音乐研究》1983年第3期。
- 何昌林:《苏祗婆其人》,载《新疆艺术》1983年第3期。
- 何昌林:《古谱与古谱学》,载《中国音乐》1983年第3期。

- 席臻贯:《佛本行集·忧波离品次琵琶谱符号考》,载《音乐研究》1983年第3期。
- (日)岸边成雄著、陈应时译:《唐俗乐二十八调》,载《中国音乐》1983年第4期。
- 何昌林:《〈别乐仪识五音轮二十八调图〉校释(上、下)》,载《中央音乐学院学报》1983年第4期、1984年第1期。
- 何昌林:《苏祗婆的“五旦”理论》,载《新疆艺术》1984年第1期。
- 何昌林:《燕乐二十八调之谜》,载《音乐论丛》(六)。
- 关也维:《从新疆的古老音乐探索燕乐调式音阶理论》,载《音乐研究》1984年第2期。
- 赵后起:《胡琴考略》,载《南艺学报》1984年第4期。
- 夏野:《苏祗婆琵琶调新解》,载《中国音乐》1985年第1期。
- 郑祖襄:《〈燕乐〉、燕乐音阶和燕乐宫调再辨证》,载《艺苑》1985年第4期。
- 杨荫浏:《对古琴曲〈阳关三叠〉的初步研究》,载《杨荫浏音乐论文选集》,上海文艺出版社1986年版。
- 林谦三:《隋唐燕乐调研究》,载《燕乐三书》,黑龙江人民出版社1986年版。
- 伊鸿书:《琴曲〈离骚〉》,载《中央音乐学院学报》1986年第1期。
- 凌廷堪:《燕乐考原》,载黑龙江人民出版社出版《燕乐三书》本,1986年版。
- 向达:《龟兹苏祗婆琵琶七调考原》,载《唐代长安与西域文明》,生活·读书·新知三联书店1987年版。
- 刘恒之:《唐、宋燕乐二十八调的宫调体系》,载《交响》1987年第3期。
- 秦序:《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗?》载《中国音乐学》1987年第4期。
- 陈应时:《敦煌乐谱新解》,载《音乐艺术》1988年第1、2期。
- 王小盾:《唐大曲及其基本结构类型》,载《中国音乐学》1988年第2期。
- 赵维平:《历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆》,载《音乐研究》1988年第3期。
- 伊鸿书:《琴用指法辨证》,载《中央音乐学院学报》1988年第4期。
- 秦序:《骠国献乐与白居易〈骠国乐〉诗》,载《音乐研究》1989年第4期。
- 李石根:《关于郑译与万宝常的两个八十四调——评〈隋代音乐家万宝常〉》,载《交响》1990年第1期。
- 高德祥:《凤首箜篌考》,载《中国音乐》1990年第1期。
- 金建民:《关于敦煌曲谱和古谱学的论争及我见》,载《中国音乐学》1990年第2期。
- 刘明澜:《唐宋词乐演唱艺术初探》,载《音乐艺术》1990年第2期。
- 夏野:《燕乐音阶与“八音之乐”》,载《音乐探索》1990年第2期。
- 饶宗颐:《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》,载《音乐艺术》1990年第4期。
- 孟文涛:《唐时〈阳关三叠〉唱法》,载《中国音乐学》1991年第1期。
- 秦序:《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》,载《中国音乐学》1991年第2期。
- 刘镇钰:《隋代音乐家郑译》,载《中国音乐学》1991年第3期。
- 庄永平:《敦煌乐谱琵琶定弦解析》,载《中国音乐学》1991年第2期。
- 刘红:《释道乐“步虚”》,载《中国音乐》1992年第1期。
- 金建民:《唐代的筝、筝谱和筝曲》,载《乐府新声》1992年第1期。
- 苏木:《论“俗讲”、“变文”与说唱音乐的关系》,载《中央音乐学院学报》1992年第2期。

- 林石城:《关于琵琶曲〈郁轮袍〉》,载《中央音乐学院学报》1992年第2期。
- 王小盾:《唐代的道曲和道调》,载《中国音乐学》1992年第2期。
- 陈应时:《也谈“左旋”和“右旋”》,载《交响》1992年第3期。
- 席臻贯:《唐五代敦煌乐谱新解译》,载《音乐研究》1992年第4期。
- 陶亚兵:《唐代西方音乐流传中国史事考》,载《音乐研究》1992年第4期。
- 李成渝:《王建墓浮雕乐器研究》,载《音乐探索》1992年第4期。
- 秦序:《〈霓裳羽衣曲〉的段数及变迁》,载《中国音乐学》1993年第1期。
- 秦序:《刘贶与〈太乐令壁记〉》,载《黄钟》1993年第1、2期。
- 黄翔鹏:《“左旋”、“右旋”及其顺、逆》,载《交响》1993年第2期。
- 黄翔鹏:《唐宋社会生活与唐宋遗音》,载《中国音乐学》1993年第3期。
- 秦序:《唐九、十部乐与二部伎之关系》,载《中央音乐学院学报》1993年第4期。
- 丁纪园:《燕乐二十八调释》,载《黄钟》1993年第3期。
- 吕冰:《古龟兹音阶研究》,载《中国音乐学》1994年第1期。
- 吕洪静:《唐宋大曲的“入破”与西安鼓吹乐中“赚”的比较》,载《音乐艺术》1994年第4期。
- 吕冰:《关于唐俗乐二十八调的音阶》,载《中国音乐学》1994年第4期。
- 李吉提:《古琴曲〈阳关三叠〉的曲式特点》,载《中国音乐学》1995年第2期。
- 田青:《有关唐代“俗讲”的两份材料》,载《中国音乐学》1995年第2期。
- 李祥霆:《论唐代古琴演奏美学及音乐思想(上、下)》,载《中央音乐学院学报》1995年第3、4期。
- 洛地:《唐宋时音乐观念中的节奏——板、拍、眼》,载《交响》1998年第3期。
- 郑祖襄:《“开皇乐议”中的是是非非及其他》,载《中国音乐学》2001年第4期。
- 郑祖襄:《“增其事、省其文”,难免疏漏——〈新唐书·礼乐志〉若干记载讨论》,载《音乐研究》2001年第4期。
- 孙晓晖:《〈新唐书·礼乐志〉的史料来源》,载《中国音乐学》2003年第4期。
- 赵为民:《唐代二十八调体系中的四调为双宫双羽结构》,载《音乐研究》2005年第2期。
- 赵为民:《龟兹乐调理论探析》,载《中国音乐学》2005年第2期。
- 赵为民:《唐二十八调体系为七宫四调结构》,载《天籁》2005年第4期。
- 陈克秀:《唐俗乐调的应律乐器》,载《中国音乐学》2006年第3期。
- 祝波:《苏祗婆与“五旦七调”理论》,载《黄钟》2006年增刊。
- 庄永平:《略论我国古代琵琶技巧及衍变》,载《乐府新声》2006年第3期。
- 左汉林:《唐代“四夷”、“边将”献乐考述》,载《天津音乐学院学报》2006年第4期。

第七章

宋、元

(960 年—1368 年)

概 述

北宋建立以后，随着农业生产的恢复和发展，城市里的商业和手工业也迅速发展起来，城市里逐渐形成了以市民阶层为主体的市民文化。无论是北宋还是南宋，作为城市经济商业集市性质的“瓦子”里，唱曲、说唱、词调、戏曲、器乐演奏等各种音乐活动十分活跃，并拥有许多市民观众。市民音乐的发展成为宋代时期音乐发展的主要潮流，产生了丰富多彩的形式体裁和大量的作品，甚至是优秀精湛的艺术。

至元代，各种体裁形式的市民音乐仍然十分活跃，由于社会矛盾的激烈，还促进了戏曲艺术及其音乐的发展成熟。杂剧和南戏已具有相当高的艺术成就。此外，蒙古族还带来了一些外来乐器和音乐。

宋元市民音乐的发展一直延续到清代。

第一 节 民歌 和 小 曲

一、宋代民歌《月子弯弯照九州》

中国历史上每朝都有许多新的民歌，宋元时期也是如此。南宋时期，据诗人杨万里《诚斋集》所载，当时有一首名为《月子弯弯照九州》的民歌，宋人话本《冯玉梅团圆》中也提到这样一首南宋“建炎年间”的“吴歌”。明代冯梦龙《山歌》(卷 5)载其歌词曰：

月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁。
几家夫妻同罗帐，几家飘散在他州。

传统苏州弹词中有唱这样歌词的“山歌调”(T-YX7-1)，可证此首民歌的历史渊源及广泛流传。

二、小曲

小曲流行在城市里，它在流传的过程中经过艺人或文人不断的加工创造，不仅有着新的变化和发展，而且有较强的艺术性。自宋代以来，关于城市小曲音乐有不少历史记载。

宋代时期，城市里的“瓦子”中，有一种用许多栏杆围起来的供民间艺人表演音乐、歌舞、杂剧、百戏等的固定场所，称为“勾栏”。宋代孟元老《东京梦华录》(卷2)曰：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大、小勾栏五十余座。……瓦中多有货药、卖卦、唱故衣、探博、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日居此，不觉抵暮。”

瓦子里的唱曲又有如下几种：

叫声，这是一种在小贩的叫卖声基础上发展起来的唱曲形式。宋代灌园耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：“叫声，自京师起撰，因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子，次用四句就入者，谓之下影带；无影带者，名散叫；若不上鼓面，只敲盏者，谓之打拍。”

嘌唱，一种有鼓伴奏的唱曲形式。《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体。本只街市，今宅院往往有之。”

《东京梦华录》(卷5)“京瓦伎艺”里还提到一些出名的嘌唱艺人，曰：“嘌唱弟子张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等。”

小唱，一种用拍板伴奏的唱曲形式，并以唱大曲的片段、词调为主。《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：“唱叫小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀(宋代吴自牧《梦粱录》‘妓乐’作‘轻起重杀’)，故曰浅斟低唱，与四十大曲旋为一体，今瓦市中绝无。”

南宋张炎《词源》“音谱”曰：“惟慢曲、引、近则不同，名曰小唱，须得声音清圆，以哑筚篥合之，其音甚正。箫则弗及也。”

唱赚，这是一种由鼓、板、笛伴奏，艺术上比较复杂的唱曲形式。曲调结构分“缠令”和“缠达”两种套曲。缠令是前有引子后有尾，中间是若干个曲牌。缠达是前有引子后有尾，中间是两个曲牌循环。《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：“唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎、循环间用者为缠达。”

《梦粱录》(卷20)“妓乐”曰：“凡唱赚最难，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也。”

宋末陈元靓《事林广记》和四川广元县罗家桥南宋墓石刻上有表演唱赚的图像(T-TX7-1、7-2)，《事林广记》又载有一套唱赚词和一套唱赚谱(图7-1)：

这套唱赚谱名《愿成双》，由〔愿成双令〕、〔愿成双慢〕、〔狮子序〕、〔本宫破子〕、〔赚〕、〔双胜子急〕、〔三句儿〕七个曲牌组成^①，即是一套缠令结构的唱赚。

以后又出现了“覆赚”，覆赚是用来歌唱爱情及英雄一类的故事，《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：

^① 吴钊：《宋元古谱〈愿成双〉初探》，载《音乐艺术》1983年第3期，第1~10页。郑祖襄：《〈事林广记〉唱赚乐谱的音阶宫调及相关问题》，载《音乐研究》2003年第2期，第34~38页。



图 7-1 宋末陈元靓《事林广记》“唱赚”谱

此外，城市唱曲还有“叫果子”、“唱耍曲儿”（见上述引文），“唱嘌要令”等。《都城纪胜》“社会”还记载了当时一些唱曲的社团：小女童像生叫声社、遏云社。另外，还有一种被称为“路歧人”的唱曲艺人。南宋周密《武林旧事》（卷6）曰：“或有路歧，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之打野呵，此又艺之次者。”

南宋吴自牧《梦粱录》（卷20）“妓乐”曰：“若唱嘌要令，今者如路歧人王双莲、吕大夫唱得音律端正耳。”

元代时期，城市里仍有许多唱曲的形式。元代燕南芝庵《唱论》曰：“凡唱曲之门户，有小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、瓢叫。”

元代夏庭芝《青楼记》载及不少唱曲艺人：“（解语花）姓刘氏，尤长于慢词。……（小娥秀）姓邵氏，世传邵三姐是也。善小唱，能慢词。……（陈婆惜）善弹唱，声遏行云。”

第二节 词曲音乐

一、词调音乐和音乐家姜白石

隋唐时期的曲子发展到宋代，称为词调。随着宋代城市的发展，词调音乐十分流行。南宋王灼《碧鸡漫志》曰：“今则繁声淫奏，殆不可数。”南宋吴曾《能改斋漫录》曰：“中原息兵，汴京繁庶，歌台舞榭，竞赌新声。耆卿（柳永）失意无聊，流连坊曲，遂尽收俚俗言语，编入词中，以便伎人传唱。一时动听，散布四方。”

词调音乐的流传发展主要是倚声填词，即依据现存流行的词乐曲调（词牌）填词；也有少部分

“今又有覆赚，又且变花前月下之情及铁骑之类。”

赚是一种富于击板变化的唱曲形式。《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：“中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有四片[太平令]或赚鼓板，即今拍板大筛扬处也，遂撰为赚。赚者，误赚之义也。令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。”

在传世的昆曲曲牌里，有一些带“赚”字的曲牌，其中仍可以看出它们在节奏上有些特殊，常常是运用散板和定板交错的节奏形式^①（T - PL7 - 1）。

^① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社 1981 年版，第 305 页。

是“自度曲”，即创作新曲。在倚声填词的过程中，词调音乐本身出现了几种变体：

1. 减字和偷声，即在填词中稍稍改变原来的句法字数而另成一体。如〔木兰花〕，变体有〔减字木兰花〕、〔偷声木兰花〕(T-WXSL7-1)。

2. 摊破，由于乐曲节拍的变化而增减字数、改变句法。如〔浣溪沙〕的摊破，变体有〔摊破浣溪沙〕(T-WXSL7-2)。

3. 犯，这是集若干词调的乐句组合起来，集成新词调。如〔四犯剪梅花〕，是由〔解连环〕、〔醉蓬莱〕、〔雪狮儿〕中的乐句组成的(T-WXSL7-3)。

4. 转调，词调流传演变中转入新调而另成一体。《钦定词谱》(卷13)说：“转调者，摊破句法，添入衬字，转换宫调，自成新声耳。”如〔踏莎行〕，变体有〔转调踏莎行〕；〔丑奴儿〕，变体有〔转调丑奴儿〕。

词调的体裁主要分令、引、近、慢等几种，如〔十六字令〕、〔调笑令〕、〔清波引〕、〔柘枝引〕、〔好事近〕、〔剑器近〕、〔浣溪沙慢〕、〔卜算子慢〕等。宋代张炎《词源》“讴曲旨要”说：“歌曲令曲四指均，破近六均慢八均。”说明令、破、近、慢是以“均”来区别。什么是“均”？宋代沈义父《乐府指迷》曰：“词腔谓之均，均即韵也。”今人研究基本认为，被称为词腔的“均”是词调结构中的一个段落，用今天的曲式概念可以说是乐句。四均，即是由四个乐句组成；六均、八均分别由六个乐句和八个乐句组成。均即韵也，是说词乐曲调上的均末的落音和文字上的押韵尾字处相吻合。均和韵的关系，也说明了词调这种音乐文学体裁中文字和音乐之间相融合的关系^①。

在倚声填词的发展过程中，文人逐渐发现作为文字的词（即词调的词），在句式上有长、短的不同，在字调上有平、仄的差异，在句尾又有押韵和不押韵的区别。这样，作为词调的词（文字）本身已具有一种艺术的形式美。于是，文学的词就渐渐离开音乐（词调）而独立，成为一种独立的文学艺术形式。从历史上看，大约从北宋起，文学的词就渐渐形成了。文学的词形成以后，文人只要根据词的文字格式（即句式的长短，字调的高低，押韵的规律）就可以填词。但作为文学的词就不一定能入乐歌唱，因为它不像倚声填词的词是依据音乐曲调来填写的。所以，沈义父《乐府指迷》曰：“前辈好词甚多，往往不协律腔，所以无人唱。如此秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及闹并做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之。”

文学词填写的词调格式，后人称为词的格律，历史上整理保存下来的词的格律专著叫“词谱”。今存重要的词谱有清代万树《词律》（收录660调，1180体）和清代陈廷敬、王奕清等奉敕编《钦定词谱》（收录826调，2306体）。

词调的演唱，在艺术上也很讲究，张炎《词源》“讴曲旨要”（节录）曰：

歌曲令曲四指均，破近六均慢八均。
官拍艳拍分轻重，七敲八指輒中清。
大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。
大顿小住当韵住，丁住无牵逢六合。
慢近曲子顿不叠，歌飒连珠叠顿声。
反掣用时须急过，所拽悠悠带汉音。

^① 郑祖襄《姜白石歌曲研究》，载《中央音乐学院学报》1984年第4期，第23~31页。《词腔考》，载《中央音乐学院学报》1993年第4期，第87~93页。

顿前顿后有敲指，声拖字拽疾为胜。

抗声特起直须高，抗与小顿皆一指。

腔平字侧莫参商，先须道字后还腔。

这段文字中，虽然有些音乐术语今天已经不能完全理解，但从中可见词调在演唱方面的一些艺术特点。

宋代词调，今人研究约有一千多个^①，全宋词约有两万多首。真正宋代时候的词调乐谱，今天留存的只有姜白石歌曲谱。此外，清代乾隆时期编辑的《九宫大成南北词宫谱》里保留了一些词调^②，如〔念奴娇〕（苏轼词）（W-YX7-1）（T-PL7-2）、〔西江月〕（辛弃疾词）（T-YX7-2）等。道光时期文人谢元淮编辑的《碎金词谱》也收集汇编了许多词调乐谱^③，如〔醉花阴〕（李清照词）（T-YX7-3）等。但是清代这两部书中的词调，已经是几百年音乐历史发展下来的结果，受到了北、南曲及昆曲的影响，已是昆曲风格的音乐。

然而，也正是因为这些乐谱和历史上词调的渊源关系，研究者结合宋元宫调体系的演变，对其中的若干曲调进行历史考证，取得了有价值的成果^④。

姜夔（1155—1221），字尧章，号白石道人。是南宋著名的词人、音乐家。姜夔少年时候即以诗词出名，中年以后结识诗人萧德藻、杨万里和范成大，他的诗词名声遂扬南宋文坛。后向朝廷上书《大乐议》、《琴瑟考古图》、《圣乐饶歌鼓吹十四章》，朝廷下诏让他免解试进士，但未取。以后也一直未仕。姜夔一生漂泊漫游，靠朋友周济度日，晚年卖文自食，六十余岁卒于杭州西湖。他留下的著作主要有《白石道人诗集》、《白石道人歌曲》、《诗说》等。姜白石一生处在南宋的中后期，社会的阶级矛盾、民族矛盾尖锐复杂。黑暗的社会现实使南宋词坛一度出现了逃避现实、陶醉于自然景物、发泄个人伤感的创作倾向。姜白石的大量诗词虽然是以山水纪游、感慨时事和咏物为主的，但其中也常常表露出对国家民族前途的担忧和关心，如《昔游诗》中曰：“徘徊望神州，沉叹英雄寡。”《疏影》中曰：“昭君不贯胡沙远，但暗忆江南江北。”《永遇乐》中曰：“中原生聚，神京耆老，南望长淮金鼓。”尤其是他上书的《大乐议》，借恢复雅乐排除胡乐来要求振兴民族；《圣乐饶歌鼓吹十四章》歌颂宋代开国皇帝的业绩，想以此来要求发扬光大宋王朝。

姜白石由于词的艺术风格，被后人誉为南宋“婉约派”的第一个人物。张炎《词源》曾评述曰：“如野云孤飞，去留无迹……不惟清空，又且骚雅，读之使人神观飞越。”也因为这个原因，他的词作《白石道人歌曲》才被后世代代传刻，流传至今。

留存下来的姜白石配上旁谱的词作有十七首（载《白石道人歌曲》），其中两首（〈醉吟商小品〉、〈霓裳中序第一〉）是根据唐代曲调填词而留下的；一首（〈玉梅令〉）是范成大写曲的；余十四首是他的自度曲。姜白石是先写词后作曲，〈长亭怨慢〉序曰：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。”

① 潘慎主编：《词律辞典》，山西人民出版社 1991 年版。

② 郑祖襄：《〈九宫大成南北词宫谱〉词调来源辨析》，载《中国音乐学》1995 年第 1 期，第 38~47 页。

③ 郑祖襄：《一本不能忽视的古代乐谱集〈碎金词谱〉》，载《中国音乐》1995 年第 1 期，第 12~14 页。

④ 黄翔鹏：《念奴娇乐调的名实之变——宋词曲调考证三例》，载《音乐研究》1990 年第 1 期，第 32~42；《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》，载《音乐研究》1991 年第 4 期，第 5~8 页；《怎样确认〈九宫大成〉元散曲中仍存真元之声》，载《戏曲艺术》1994 年第 4 期，第 82~86 页。

此外，姜白石的音乐创作还有琴歌《古怨》(T-TX7-3)一首，《越九歌》十首(T-TX7-4)(T-YX7-4)。

姜白石的十七首词调是用俗字谱(图7-2)记写的，其宫调属张炎《词源》所载八十四调体系，音阶形式是雅乐音阶(即古音阶，或曰正声调音阶)。乐谱中除音高符号之外，还有“大住”、“小住”等节奏符号和“折字”等装饰音符号。



图 7-2 南宋姜白石画像和《扬州慢》谱

这份乐谱经研究已可译成五线谱^①，兹举《鬲溪梅令》(T-TX7-5)(谱7-1)(W-YX7-2)、《杏花天影》(T-TX7-6)(谱7-2)(W-YX7-3)、《扬州慢》(谱7-3)(W-YX7-4)三首为例：

谱 7-1

鬲 溪 梅 令

[宋] 姜夔词曲
《白石道人歌曲》
杨荫浏译谱

好花不与殢香人，浪粼粼，又恐春风归去，绿成
荫，玉钿何处寻？木兰双桨梦中云，小横
陈，漫向孤山山下觅盈盈，翠禽啼一春。

^① 参见杨荫浏、阴法鲁《宋姜白石创作歌曲研究》中的相关内容，人民音乐出版社1979年版。

谱 7-2

杏花天影

[宋]姜夔词曲
《白石道人歌曲》
杨荫浏译谱

绿丝低拂鸳鸯浦, 想桃叶当时唤渡。
又将愁眼与春风, 绮去, 倚栏桡更少驻。
金陵路, 鸳吟燕舞, 算潮水知人最苦!
满汀芳草不成归, 日暮, 更移舟向甚处?

谱 7-3

扬州慢

[宋]姜夔词曲
《白石道人歌曲》
杨荫浏译谱

淮左名都,竹西佳处,解鞍少驻初程, 过春风十里, 尽荠麦青青, 自胡马窥江去后, 废池乔木, 犹厌言兵, 渐黄昏, 清角吹寒, 都在江城, 杜郎俊赏, 算而今重到须惊。纵豆蔻词工, 青楼梦好, 难赋深情。二十四桥仍



姜白石自度曲作品的旋律发展手法(如对比、承递、模进等),曲式结构(换头、合头、合尾等)、都与传统音乐相同。《凄凉犯》(T-YX7-5)一曲还运用了同主音商调式(双调)转入宫调式(道调)。这些作品虽然谱面上是一字配一音(实际演唱应有加花润饰),但仍可感觉到它的旋律格调高雅、风格清新,可见宋人词乐之一斑。

二、散曲音乐

散曲,是金元以来在北方中原形成的一种艺术性较高的城市唱曲形式。散曲音乐的来源有唐宋大曲、词调、北方民间歌曲和少数民族歌曲。它产生、流行于北方中原,具有北方地域的音乐风格,明代人把它称为“北曲”。明代徐渭《南词叙录》曰:

今之北曲,盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟狠戾,武夫马上之歌,流入中原,遂为民间之日用。宋词既不可被管弦,南人亦遂尚此,上下风靡,浅俗可嗤。

散曲的流传发展途径主要也是倚声填词。在流传过程中,后来也产生了脱离音乐独立的文学散曲。从留存的《曲谱》(散曲文学的填词格律)看,散曲填词的句式较为自由,可以有多少不定的衬词。一般是文人填词,乐工演唱演奏。演唱的场所主要是城市歌楼妓馆或贵族的私院。伴奏乐器有琵琶、筝、箫、笛、板等。

散曲音乐的曲调,一般称为曲牌。它和元代杂剧音乐的曲牌是通用的。元散曲和元杂剧在文学上统称元曲。元代周德清《中原音韵》收录曲牌有335个;元末陶宗仪《辍耕录》收录曲牌516个。散曲和杂剧在音乐表现上都讲究宫调的情感色彩,元代燕南芝庵《唱论》曰:

仙吕宫唱,清新绵邈;南吕宫唱,感叹悲伤;中吕宫唱,高下闪赚;黄钟宫唱,富贵缠绵;正宫唱,惆怅雄壮;道宫唱,飘逸清幽;大石唱,风流醈藉;小石唱,旖旎妩媚;高平唱,条物混漾;般涉唱,拾掇坑堑;歇指唱,急併虚歇;商角唱,悲伤宛转;双调唱,健捷激袅;商调唱,凄怆怨慕;角调唱,呜咽悠扬;宫调唱,典雅沉重;越调唱,陶写冷笑。

此外,从今天留存的元曲(散曲和杂剧)文学底本上明确标明所属宫调,也可以看出元人兢兢恪守宫调的规范。散曲和杂剧音乐的宫调名称是沿用了唐宋燕乐二十八调,但它的宫调体系是什么样的?和宋代的情况又有什么不同?目前尚无明确的文献记载。宫调的情感色彩,具体指的是什么呢?是调性还是调式?《唱论》又曰:“尾声有赚煞,随煞,隔煞,羯煞,本调煞,拐子煞,三煞,七煞。”煞声,即曲调的结束音。这段记载说明元曲同一个宫调的结束音可以各有不同;那么,“宫调情感”,至少不会是指具体的调式情感特点。据此推测,宫调的情感色彩应是指调性的情感色彩。

元曲在演唱上也有很高的艺术要求,《唱论》曰:

歌之格调:抑扬顿挫,顶叠垛换,萦纡牵结,敦拖呜咽,推题丸转,捶欠遏透。歌之节奏:停声,待拍,偷吹,拽棒,字真,句笃,依腔,贴调。凡歌一声,声有四节:起末,过度,愠簪,撷落。凡歌一句,声韵有一声平,一声背,一声圆。声要圆熟,腔要彻满。凡一曲中,各

有其声：变声，敦声，机声，唯声，团声，三过声；有偷声，取气，换气，歇气，就气；爱者有一口气。

从这些记载中，可知元曲演唱的艺术已具有相当高的水平和专业化了。

散曲在体裁上分小令、带过曲和套数。小令是单个曲牌的形式，如元代马致远《〔越调〕〈天净沙〉“秋思”》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”

带过曲，是由二个或三个同宫调曲牌连接而成的体裁形式。如元代王实甫《〔中吕〕〈十二月〉过〈尧民歌〉“别情”》：

〈十二月〉自别后遥山隐隐，更那堪远水粼粼。见杨柳飞绵滚滚，对桃花醉脸醺醺。透内阁香风阵阵，掩重门暮雨纷纷。〈尧民歌〉怕黄昏忽地又黄昏，不销魂怎地不销魂？新啼痕压旧啼痕，断肠人忆断肠人！今春，香肌瘦几分，接带宽三分。

套数，也称套曲，是由同一宫调的若干曲牌组成的体裁形式。由于结构比较长大，内容一般以叙述故事为主。如元代杜仁杰《〔般涉调〕〈耍孩儿〉“庄稼人不识构阑”》：

〈耍孩儿〉风调雨顺民安乐，都不似俺庄稼快活。桑蚕五谷十分收，官司无甚差科。当村许下还心愿，来到城中买些纸火。正打街头过，见吊个花碌碌纸榜，不似那答儿闹穰穰人多。

〈六煞〉见一个手撑着椽做的门，高声的叫“请请”，道“迟来的满了无处停坐”。说道“前截儿院本《调风月》，背后么末敷演《刘耍儿》”。高声叫“赶散易得，难得的状哈”。

〈五煞〉要了二百钱放过咱，入得门上个木坡。见层层叠叠团坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是个人旋窝。见几个妇女向台儿上坐。又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。

〈四煞〉一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货。裹着枚皂头巾顶门上插一笔管，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直追裰。

〈三煞〉念了会诗共词，说了会赋与歌。无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拔。

〈二煞〉一个装做张太公，他改做小二哥。行行行说向城中过。见个年少的妇女向帘儿立，那老子用意铺谋待取做老婆。教小二哥相说合，但要的豆谷米麦，问甚布绢纱罗。

〈一煞〉教太公往前挪不敢往后挪，抬左脚不敢抬右脚。翻来覆去由他一个。太公心下实焦躁，把一个皮棒追槌则一下打做两半个。我则道脑袋天灵破，则道兴词告状，划地大笑呵呵。

〈尾〉则被一胞尿爆我没奈何，刚捱刚忍更待看些儿个，枉被这驴颠笑杀我。

散曲套数和杂剧一折中出现的重复（变化）前曲牌的形式，称为“幺篇”和“煞”。称为“幺篇”的重复曲牌主要用在整个联套中的前面部分或中间的位置；称为“煞”的重复曲牌则主要是用在整个联套的结尾前，并以倒序数的形式出现。

元曲发展到明代，被称为“北曲”；同时把产生于南方的南戏音乐称为“南曲”。由于北、南曲所产生的地域、民族、文化等方面的不同，音乐的形态风格有很大的差异。明代王世贞《曲藻》曰：

凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少；南

则辞情少而声情多。北力在弦；南力在板。北宜和歌；南宜独奏。北气易粗；南气易弱。明代徐渭《南词叙录》曰：

听北曲使人神气飞扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓其声噍杀以立怨是已；南曲则纤徐绵眇，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也，所谓亡国之音哀以思是已。夫二音鄙俚之极，尚足感人如此，不知正音之感何如也。

散曲的乐谱今天主要留存在《九宫大成南北词宫谱》(W-YX7-5)里，虽然这些乐谱音乐上也已经昆曲化了，但它仍然是了解、研究散曲的宝贵材料。据今人孙玄龄研究，元散曲的乐谱现存680首（其中包含少数南曲散曲乐谱）^①。元曲填词格律的“曲谱”主要有明代朱权编《太和正音谱》，明代徐于室初编、清代李玉补编的《北词广证谱》以及清代王奕清等编的《钦定曲谱》（含南曲曲谱）。

第三节 说唱音乐

宋代以后，作为民间艺术的说唱在城市里十分流行，并且形式多样。《都城纪胜》“瓦舍众伎”记载南宋临安的说唱曰：

说话有四家：一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇；说公案，皆是搏刀赶棒，及发迹变泰之事；说铁骑儿，谓士马金鼓之事；说经，谓演说佛书；说参请，谓宾主参禅悟道等；讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事。

宋代画家张择端所画《清明上河图》中也有一个“说唱”场面(T-TX7-7)。宋代的说唱艺术形式，从保留的文学底本和有关记载可知有鼓子词、诸宫调以及陶真和崖词。

一、鼓子词

北宋赵令畤（字德麟）所撰《侯鲭录》中，载有作者撰写的“元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词”一篇。这是鼓子词说唱的文学底本。从文体看，它是由散文和韵文相间的。散文部分应是说的部分；韵文部分则是唱的部分。韵文是按〔蝶恋花〕词调格式写的，可见唱的曲调即是词调〔蝶恋花〕。首段散文尾处云“奉劳歌伴，先听格调，后听羌词”，以及以后每段散文后都云“奉劳歌伴，再和前声”。由此可知，鼓子词的说唱，除有“说”者外，还有“唱”者——歌伴，并兼乐器伴奏。该篇由十二段韵文和十二段散文组成，其开头部分及首段韵文和散文如下，以见一斑：

夫传奇者，唐元微之所述也。……至今士大夫极谈幽玄，访奇述异，莫不举此以为美谈，至于倡优女子，皆能调说大略。惜乎不比之以音律，故不能播之声乐，形之管弦，或举其末而忘其本，或纪其略而不及终其篇。此吾曹之所共恨者也。今因暇日，详观其文，略其烦亵，分之为十章。每章之下，属之以词。或全遮其文，或止取其意。又别为一曲，载之传前，先叙全篇之意。调曰商调，曲名〔蝶恋花〕，句句言情，篇篇见意。奉劳歌伴，先听格调，后听羌词：

^① 孙玄龄：《元散曲的音乐》，文化艺术出版社 1988 年版。

丽质仙娥生玉殿，谪向人间，未免凡情乱。宋玉墙东流美盼，落花深处曾相见。蜜意浓欢方有便，不奈浮名，旋遣轻分散。最恨多才情太浅，等闲不念离人怨。

传曰：余所善张君，性温茂，美风仪，寓于蒲之普救寺。适有崔氏孀妇，……奉劳歌伴，再和前声：……

二、诸宫调

诸宫调是一种充分运用宫调变化的长篇说唱形式。相传为北宋艺人孔三传所创。《都城纪胜》曰：“诸宫调，本京师孔三传编撰传奇、灵怪入曲说唱。”

王灼《碧鸡漫志》曰：“熙丰（熙宁，1068—1077；元丰，1078—1085）、元祐（1086—1094）间……泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”

《梦粱录》又曰：“今杭城有女流熊保及后辈女童皆效此，说唱也精，于上鼓板无二也。”

今存宋、金时代的诸宫调作品有三部：一是元代无名氏《张协状元》南戏中末色所唱诸宫调一段。二是无名氏《刘智远诸宫调》残本，据文学界研究整理是一本早于《西厢记诸宫调》的金刊本。三是金代董解元《西厢记诸宫调》。

董解元，金章宗（1190—1208）时人。解元，为金元时期文人通称。《西厢记诸宫调》是根据唐代诗人元稹写的传奇《会真记》改编的。从留存的文学底本中可知，全本诸宫调用了14个宫调、基本曲牌151个（如把变体曲牌记算在内，共有444个曲牌）。其运用曲牌的结构形式，主要有三种：

1. 一个宫调里仅用一个曲牌（T-WXSL7-4）。
2. 一个宫调里重复某个曲牌加尾声组成套曲（T-WXSL7-5）。
3. 一个宫调由若干曲牌加尾声组成套曲（缠令结构）（T-WXSL7-6）。

清代《九宫大成南北词宫谱》保留了《西厢记诸宫调》部分曲牌的乐谱（T-PL7-3）（T-YX7-6）。

诸宫调到了元代仍很流行，元代夏庭芝《青楼集》曰：“赵真真、杨玉娥，善唱诸宫调。杨立斋见其讴张五牛、商正叔所编《双渐苏卿》，因作〔鵲鵙天〕〔哨遍〕〔耍孩儿煞〕以咏之。”可见元代有这样一部名《双渐苏卿》的诸宫调。

三、陶真和崖词

南宋西湖老人《西湖老人繁胜录》曰：“十三军大教场……唱崖词，只引子弟；听陶真，尽是村人。”这段记载说明陶真很可能是一种比较通俗的说唱，而崖词则可能是一种比较高雅的说唱。又《梦粱录》谈及“崖词”曰：“凡傀儡，敷演烟粉、灵怪、铁奇、公案、史书历代君臣将相故事话本，或讲史，或作杂剧，或如崖词。”陶真一直传到明代，明代田汝成《西湖游览志余》曰：“杭州男女瞽者多学琵琶，唱古今小说、评话，以觅衣食，谓之陶真。大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。”

四、货郎儿

货郎儿是元代流行一种说唱形式，它是从货郎担的叫卖声基础上发展起来的，其产生可推至

宋代。元末明初文学家施耐庵《水浒传》(第七十四回)中有段关于货郎儿的描写：

众人看燕青时，打扮得村朴朴，将一身花绣把衲袄包得不见，扮做山东货郎，腰里插着一把串鼓儿，挑一条高肩杂货担子。诸人看了都笑。宋江道：“你既然装做货郎儿，你且唱个山东《货郎转调歌》与我众人听！”燕青一手捻串鼓，一手打板，唱出《货郎太平歌》，与山东人不差分毫来，众人又笑。

今天留存的元代货郎儿的材料主要在元代无名氏杂剧《风雨像生货郎旦》中，该剧第四折中有剧中民间艺人张三姑唱的一套“转调货郎儿”。因为它包括类似变体的九个段落，所以又称“九转货郎儿”。每个段落(除“一转”外)均由若干个曲牌组成：

一转：[货郎儿](本调)

二转：[货郎儿](起)、[卖花声]、[货郎儿](尾)

三转：[货郎儿](起)、[斗鹤鹑]、[货郎儿](尾)

四转：[货郎儿](起)、[山坡羊]、[货郎儿](尾)

五转：[货郎儿](起)、[迎仙客]、[红绣鞋]、[货郎儿](尾)

六转：[货郎儿](起)、[四边静]、[青天乐]、[货郎儿](尾)

七转：[货郎儿](起)、[小梁州]、[货郎儿](尾)

八转：[货郎儿](起)、[尧民歌]、[叨叨令]、[倘秀才]、[货郎儿](尾)

九转：[货郎儿](起)、[脱布衫]、[醉太平]、[货郎儿](尾)

清代《九宫大成南北词宫谱》和叶堂《纳书楹曲谱》都留载了这套《九转货郎儿》(又称“女弹”折)的乐谱(T-PL7-4)(W-YX7-6)。又根据《九宫大成南北词宫谱》保留的三个[货郎儿]的曲牌来分析，可知《九转货郎儿》这种套曲形式是在[货郎儿]单曲牌上发展起来的，从“二转”起，是把原[货郎儿]的曲牌分成前后两部分，前半部分即上述的“[货郎儿]起”，后半部分即上述的“[货郎儿]尾”，中间加上一些曲牌，组成每一个段落；八个这样的段落和前面的“[货郎儿](本调)”组成了《九转货郎儿》。

元代货郎儿在城市里十分流行，曾遭到统治者的禁令，元代官修的《元典章》“刑部”记载曰：“在都唱琵琶词、货郎儿等，聚集人众，充塞街市，男女相混，不惟引惹斗讼，又恐别生事端；蒙都堂议得，拟合禁断，送部行下合属，依上禁行，奉此施行。”

第四节 戏曲音乐

古代的戏剧表演，有确凿史料的可以追溯到汉代的角抵戏。西汉刘歆撰(实为东晋葛洪撰)《西京杂记》曾记载到角抵戏《东海黄公》：

余所知有鞠道龙，善为幻术，向余说古昔事：有东海人黄公，少时为术，能刺蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雨，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。

《汉书·武帝纪》有曰：(元封六年，即前105年)夏，京师民观角抵于上林平乐馆。

唐代时除流行北朝时期的“歌舞戏”，又有参军戏。参军戏是一种讽刺内容的戏，《太平御览》

引《赵书》曰：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以入议宥之。后每大会，使俳优著介帻、黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘我本为馆陶令。’斗数单衣曰：‘政坐取是，故入汝辈中。’以为笑。”

《乐府杂录》曰：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军。”

后世戏曲从内容和表演来看，是直接和参军戏有渊源关系的。

一、杂剧

宋代城市瓦舍里的戏剧表演形式有各种傀儡戏、影戏和杂剧等多种，《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：

弄悬傀儡、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡。凡傀儡，敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类，其话本或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实，如巨灵神朱姬大仙之类是也。影戏，凡影戏乃京师人初以素纸雕镂，后用彩色装皮为之。其话本与讲书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。

《东京梦华录》(卷 5)“京瓦伎艺”又提到一些有名的弄傀儡戏艺人：“般杂剧：杖头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣；悬丝傀儡，张金线；李外宁，药发傀儡。”

宋代杂剧的概念，开始是指演一段戏(故事)的泛称(见上引文)，后来专指由人演的戏，也产生于城市瓦子，《梦粱录》(卷 20)“妓乐”曰：

且谓杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰装孤。先吹曲破断送，谓之把色。大抵全以故事，务在滑稽唱念，应对通遍。……又有杂扮，或曰杂班，又名经元子，又谓之拔和，即杂剧之后散段也。顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。

由此可见宋杂剧初期，艳段、正杂剧、散段三段各自独立。艳段表演寻常熟事，散段以滑稽逗笑为特点，只有其中的正杂剧是一个戏剧故事，内容上又是继承了参军戏讽刺、劝诫的特点。《梦粱录》(卷 20)“妓乐”又曰：“此本是鉴戒，又隐于谏諛，故从便跣露，谓之无过虫耳。若欲驾前承应，亦无责罚，一时取圣颜笑。凡有谏諛，或谏官陈事，上不从，则此辈妆做故事，隐其情谏之，于上颜亦无怒也。”

民间的杂剧在发展中也很快为宫廷所吸收，《梦粱录》(卷 3)“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”中，记载到第五盏进御酒时有“勾杂剧入场，一场两段”；记载到第七盏进御酒时有“勾杂剧入场，一场三段”。

《武林旧事》(卷 10)载有“官本杂剧段数”二百八十段，这些宋代杂剧的文学底本虽然今天无一留存，但从这“官本杂剧段数”的剧目上看，可知宋杂剧的音乐采用了唐大曲、词调、诸宫调的音乐。如采用唐大曲音乐的杂剧有：《崔护六么》、《莺莺六么》、《索拜瀛府》、《四僧梁州》、《食店梁州》、《裴少俊伊州》、《食店伊州》、《郑生遇龙女薄媚》、《单番将胡渭州》、《入寺降黄龙》等。

采用词调音乐的杂剧有：《打地铺逍遥乐》、《崔护逍遥乐》、《柳毅大圣乐》、《霸王大圣乐》、《喝贴万年欢》、《分头子长寿仙》等。

采用诸宫调音乐的杂剧有:《诸宫调霸王》、《诸宫调挂册儿》等。

这里,我们还可以看到同一部杂剧可以选用不同的音乐。此外,还有一种名“爨”的杂剧,“爨”是一种简短的戏剧表演,如《天下太平爨》、《百花爨》、《孝经借衣爨》等。

另外,在文物考古上迄今也发现不少宋、金时期的戏剧史料。北京故宫博物院藏有两幅宋代杂剧表演的绢画,其中一幅画的是一人卖眼药,一人手指眼睛求医。他们表演的戏剧可能就是《武林旧事》“官本杂剧段数”中的《眼药酸》(T-TX7-8)。另一幅是二人对面作揖,其中一人背后插有一把扇子,扇子上书有“末色”二字,即表明此人的演员身份(T-TX7-9)。河南偃师出土的宋墓砖雕上分别有“艳段”、“正杂剧”和“散段”的戏剧表演人物以及北宋汴梁著名杂剧艺人丁都赛(人名见《东京梦华录》)的形象(图7-3)。

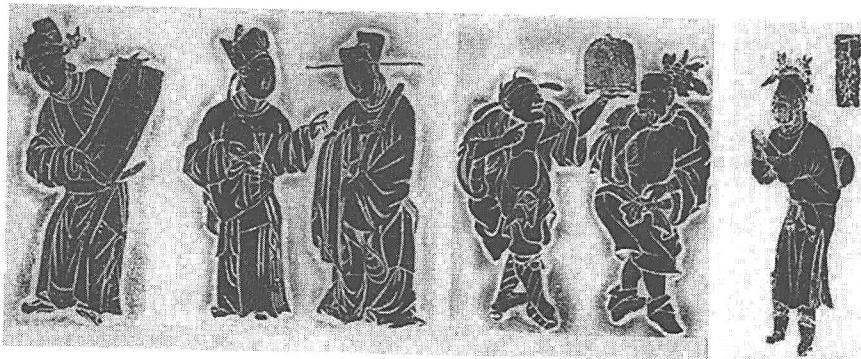


图 7-3 河南偃师出土宋墓砖雕戏剧表演人物图像

河南温县出土的宋墓砖雕又分别有末泥、装孤、引戏、副净、副末角色的形象(T-TX7-10)。山西稷山马村金代段氏墓群有杂剧及其乐队的砖雕图像多组,其中的乐队所用乐器有大鼓、腰鼓、拍板、横笛和筚篥(T-TX7-11至T-TX7-13)。山西侯马金代董玘坚墓中雕有一个杂剧小舞台和杂剧人物砖雕五个(T-TX7-14)。

金代时期的戏曲,除杂剧之外又有院本,元代陶宗仪《辍耕录》(卷25)“院本名目”曰:“金有杂剧、院本、诸宫调。院本、杂剧,其实一也。”

到了元代,杂剧迅速地发展起来,在戏剧文学方面和戏曲音乐方面都获得了巨大的进步。元代杂剧的兴盛,从社会内部看有一个重要的原因是社会的阶级矛盾和民族矛盾十分激烈,作为知识阶层的文人又被压迫在社会底层。清代赵翼《陔余丛考》(卷24)中说:“郑所南又谓元制,一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐。”文人因仕进无望,使他们更多地与生活在社会底层的平民百姓接触。他们目睹了百姓生活的苦痛和社会的黑暗,了解到民族、阶级压迫的社会现实,促使他们的艺术创造具有广泛社会内容和深刻的思想含义。他们在城市里组织“书会”,自称是“才人”,写下了大量历史题材和反映社会现实生活的杂剧和散曲,这就使元曲作品在思想内容上具有鲜明的社会性和现实性。

元杂剧的戏剧结构通常是一本四折(折,略似于今天所说的“幕”);也有个别剧本超出四折,如王实甫《西厢记》,是五本二十一折。四折的戏剧结构,一般说来是,第一折引出故事;第二折剧情展开;第三折戏剧矛盾达到高潮;第四折矛盾解决。四折之外,还有“楔子”。“楔子”是用在第一折之前或两折之间,主要是通过角色的自述来介绍人物和点明情节要点(T-TX7-15)。

杂剧表演的角色据现存剧本中提到有二十多个，其中主要的是正旦（主要女角色）、正末（主要男角色）、净（性格特殊的角色）、孤（官吏角色）、卜儿（老年妇人角色）、孛老（老年男子角色）、俫儿（儿童角色）等几个。杂剧的表演分唱、白、科三方面，唱，主要是由正旦或正末来担任。由正旦主唱的剧本叫旦本；由正末主唱的剧本叫末本。其他角色虽也有唱的段落，但只是配合而已。白，分宾白和白，两人对说曰宾，一人自说曰白。科，也作科范，是杂剧中的动作表演，今存元代杂剧文学底本中常常注有“做悲科”、“做吆喝科”、“做叩拜科”等，即是此类。杂剧在文学写作上则要求一折通押一韵。杂剧音乐所用的曲牌与散曲相通。

杂剧音乐主要有两个特点：一是一折一宫的基本原则，即一折戏中的曲牌基本限于一个宫调，如关汉卿《感天动地窦娥冤》：

楔子[仙吕宫]：[赏花时]

第一折[仙吕宫]：[点绛唇]、[混江龙]、[油葫芦]、[天下乐]、[一半儿]、[后庭花]、
[青歌儿]、[寄生草]、[赚杀]。

第二折[南吕宫]：[一枝花]、[梁州第七]、[隔尾]、[贺新郎]、[斗虾蟆]、[隔尾]、[牧
羊关]、[骂玉郎]、[感皇恩]、[采茶歌]、[黄钟][尾]。

第三折[正宫]：[端正好]、[倘秀才]、[叨叨令]、[快活三]、[鲍老儿]、[耍孩儿]、[二
煞]、[一煞]、[煞尾]。

第四折[双调]：[新水令]、[沉醉东风]、[乔牌儿]、[雁儿落]、[得胜令]、[川拨棹]、
[七弟兄]、[梅花酒]、[收江南]、[鸳鸯煞尾]。

二是曲牌联缀的结构形式，即曲牌体。在曲牌连接的方式上，有一些艺术的规律：

1. 单一曲牌的连接，如上述关汉卿《感天动地窦娥冤》第一折。

2. 两曲牌交替连用，如关汉卿《单刀会》第二折里[滚绣球]和[倘秀才]两曲牌连用：
[正宫]：[端正好]、[滚绣球]、[倘秀才]、[滚绣球]、[倘秀才]、[滚绣球]、[倘秀才]、
[滚绣球]、[尾声]、[隔尾]。

3. 同曲牌变体连用，如马致远《黄粱梦》第二折里[醋葫芦]曲牌：

[商调]：[集贤宾]、[逍遙乐]、[金菊香]、[醋葫芦]、[么篇]、[么篇]、[么篇]、
[么篇]、[么篇]、[么篇]、[么篇]、[后庭花]、[双雁儿]、[高过浪里来]、[随调煞]。

4. 以一个固定曲牌穿插在一套曲牌之中。如马致远《任风子》第四折里的[川拨棹]
曲牌：[双调]：[新水令]、[驻马听]、[川拨棹]、[雁儿落]、[得胜令]、[川拨棹]、[七弟兄]、
[梅花酒]、[收江南]、[尾]。

5. 一套曲牌之中插入其他宫调的曲牌，这种方式又称借宫，也即打破了一折用一个
宫调的特点，这种情况比较少，如上述关汉卿《窦娥冤》的第二折（南吕宫）的[尾]换了“黄
钟宫”。又如石君室《曲江池》第二折，南吕宫一套曲牌中插如商调和黄钟宫的曲牌：

[南吕]：[一枝花]、[梁州第七]、[商调]：[尚京马]、[南吕]：[隔尾]、[牧羊关]、[骂玉
郎]、[感皇恩]、[采茶歌]、[黄钟]：[煞]。

元杂剧的音乐虽然是曲牌音乐（散曲也如此），但在实际运用中曲牌并不是固定、僵死的，一
成不变的。它在实际演唱演奏中，可以根据剧情内容、人物思想感情以及演员的音乐才华有各种
各样的发展创造。也就是说曲牌在音乐实际运用中是灵活变化的。这是中国古代曲牌音乐的特点，

也是曲牌音乐在历史发展中艺术生命常盛不衰的原因。

大约在元代中期以后，杂剧、散曲的套曲形式逐渐吸收了南戏的曲牌，同时南戏的音乐也吸收杂剧、散曲的曲牌。这种南北曲牌联套的形式，称为“南北合套”。元代钟嗣成《录鬼簿》说：“沈和：和字和甫，杭州人。……以南北调合腔，自和甫始，如《湘八景》（散曲）、《欢喜冤家》（杂剧）等曲，极为工巧。”今存明《永乐大典》中保存的元代南戏《小孙屠》和《宦官子弟错立身》也都有南北合套的情况。

此外，元曲音乐中还有“务头”一说，明代王骥德《曲律》说：“务头之说，……系是调中最紧要句子，凡曲遇揭高其音，而宛转其调，如俗之所谓做腔处，每调或一句、或二、三句，每句或一字、或二、三字，即是务头。”

今人研究认为，务头应是唱词上着重描写，音乐上着重发挥艺术高潮的地方。

山西洪洞县明应王庙（此庙历经唐、宋、金几代，元初重建）的主殿上有元泰定元年（1324）绘有高4.11米、宽3.11米的大型元杂剧壁画（图7-4），画中有演员及伴奏者共十一人，伴奏乐器有笛、鼓、板。壁画的横幅上写有“大行散乐忠都秀在此作场”，大行，即太行，意为太行山地区杂剧艺人忠都秀在这里演出。画中一位扮演官员者，眉目清秀，十指纤细，即是女艺人忠都秀，她扮演的是正末角色。

明代戏曲论著论述北曲，大都说北曲用“弦索”，即弦乐器。杨荫浏先生根据这幅壁画中所用的乐器及元杂剧《蓝采和》中的道白，认为元杂剧的主要伴奏乐器是笛、板、鼓、锣^①。新的考古发现也证明宋元杂剧的主要伴奏乐器是笛，历史记载中称之为“把色”^②；而明代人所说的“弦索”，主要是用于散曲的伴奏。

元杂剧的剧本，据元代钟嗣成《录鬼簿》所录剧目有458本；据明代朱权《太和正音谱》所录剧目有535本。现今研究已发现剧本170多种。

元杂剧的音乐后来为昆曲改造后保留下来，今存于《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》（T-TX7-16、7-17）等曲谱集。与留存下来的南曲相比，它的音乐特点是用七声音阶，字多声少，节奏强烈也较快，风格粗犷雄健。

元杂剧的作家有百人以上，其中最为著名的是关、王、马、白、郑。关汉卿的代表作有《窦娥冤》、《单刀会》、《救风尘》等；王实甫的代表作有《西厢记》（T-TX7-15、7-16）（T-YX7-7视频）；马致远的代表作有《汉宫秋》；白朴的代表作有《墙头马上》；郑光祖的代表作有《倩女离魂》。其中关汉卿的作品最负盛名。清代王国维曾评论他的元曲说：“其言曲尽人情，字字本色，元人



图7-4 山西洪洞县明应王庙元代杂剧壁画

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社1981年版，第629页。

② 郑祖襄：《宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究》，载《中央音乐学院学报》2004年第3期，第12~19页。

第一。”现列昆曲中保存的《窦娥冤》第三折“斩窦”的([正宫])[端正好]、[滚绣球]、[叨叨令](谱7-4)(W-YX7-7)三个曲牌和《单刀会》第四折“刀会”的([双调])[新水令]、[驻马听]、[胡十八](谱7-5)三个曲牌如下(W-YX7-8视频):

谱7-4

窦娥冤第三折

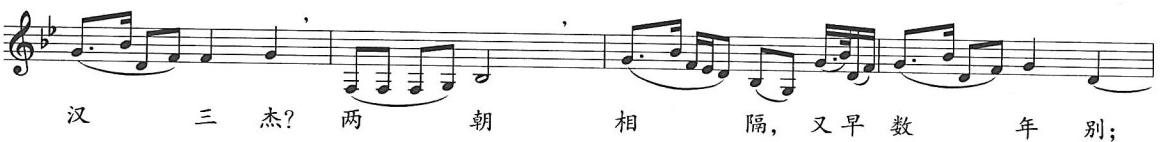
(正宫) [端正好] (旦唱) 没 来由 犯 王 法, 葫 芦 提 遭 刑 宪。 叫
声 屈 动 地 惊 天! 我 将
天地 合 埋 怨。 天 嘎! 不 与 人 行 方 便。

[滚绣球] 有 日 月 朝 暮 悬, 有 山 河 今 古 传。
天 嘎! 却 不 把 清 浊 来 分 辨! 可 知 道 错 看 了
盗 跖 顾 渊; 有 德 的 受 贫 穷 更 命
短, 那 造 恶 的 享 富 贵 又 寿 tr 延? 天 嘎! 怨 做
得 个 怕 硬 欺 软! 不 想 天 地 也 顺
水 推 船! 地 嘎! 恁 不 分 好 歹 啥 难 为
地! 不 辨 贤 愚 杠 做 了 天! 独 语 独 言!



谱 7-5
单刀会第四折





二、南戏

南戏，又称戏文，产生于南宋时期浙江温州一带。明代徐渭《南词叙录》曰：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之，故刘后村有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’之句。或云：宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号永嘉杂剧，又曰鵠伶声嗽。”

元代建立之后，先是北方杂剧盛行，并传入南方。到了元代中期以后，南戏发展的社会影响越来越大，徐渭《南词叙录》曰：“元初，北方杂剧流入南徽，一时靡然风向，宋词遂绝，而南戏亦衰。顺帝朝，忽又亲南疏北，作者畧兴，语多鄙下，不若北之有名人题咏也。”

今人根据《南词叙录》和明代《永乐大典》所载，可知宋元南戏作品有 79 种。其中能见到文学底本 17 种，著名的作品有《张协状元》、《宦们子弟错立身》、《遭盆吊没兴小孙屠》(T - TX7 - 17)、《蔡伯喈琵琶记》、《白兔记》、《赵氏孤儿报冤记》、《杨德贤妇杀狗劝夫》、《王瑞兰闺怨拜月亭》、《王十朋荆钗记》等^①。

南戏的戏剧结构比较灵活，一本戏有十几出，甚至几十出，每出比起杂剧的“折”相对要短小得多。南戏的角色主要有生、旦、净、末、丑、外(生之外又一生)、贴(旦之外贴一丑)。南戏在演唱上比较灵活，不拘于一人主唱；有独唱、对唱、同唱、合唱等多种形式。

南戏的音乐主要是南方的民间音乐，就其民族和地域特点来看，它是汉族音乐，又具有宋金对峙时期的南方地域特点。南戏后来又称南曲。徐渭《南词叙录》曰：

其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。……永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓“随心令”者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？……南曲固无宫调，然曲之次第，须用声邻以为一套，其间也自有类辈，不可乱也，如〔黄莺儿〕则继之以〔簇御林〕，〔画眉序〕则继之以〔滴溜子〕之类，自有一定之序，作者观于旧曲而遵之可也。南之不如北有宫调，固也；然南有高处，四声是也。北虽合律，而止于三声，非复中原先代之正，周德清区区详订，不过为胡人传谱，乃曰《中原音韵》，夏虫、井蛙之见耳。

南戏音乐的特点，概括起来有如下几点：

1. 以南方民歌小调音乐为主，并吸取唐宋大曲、词调等音乐。
2. 曲牌联缀不受宫调限制，比较灵活；但在实际运用中也形成一定的规律。
3. 运用重复(带有变化)曲牌，曰“前腔”；重复时将原曲牌开头部分改换，曰“前腔换头”。
4. 集若干曲牌的乐句组成新曲牌，称为集曲。这种方法也称“犯”。如集曲〔莺集御林啭〕，是由〔莺啼序〕、〔集贤宾〕、〔簇御林〕、〔啭林莺〕几个曲牌中的乐句组成。

宋元时期的部分南戏剧目及其音乐后来也经昆曲改造而保留下。留存下来的南戏音乐与北曲相比，特点是用五声音阶，声多字少，节奏缓慢，风格细腻。

现列昆曲中保存的元代施惠《拜月亭》“双拜”一出中〔二郎神慢〕、〔莺集御林啭〕、〔黄莺花下啼〕三个曲牌(谱 7 - 6)(W - YX7 - 9)：

^① 廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》(第二卷)，山西教育出版社 2003 年版，第 358 页。

谱7-6

拜月

(一名《双拜》)

[元]施惠词

《幽闺记曲谱》曲

(F调)

廿 2.3 1 6 5 6 - , 3 3.5 6 , 3 6.5 3.2 5.6 5 - 6 - 0 |
 (商调) 【二郎神慢】(旦) 拜 新月, 宝鼎中明香满爇。

2. 3 | 2.3 1 2 2 1 | 6. 5 | 1' 1 6 5 | 3. 5 2 2 1 | 6. 2 | tr 1. 2 3 3 2 1. 6 |
 愿 抛 闪 下 男 叱 男

5 - 6. 5 | 3' 56 121 65 | 3. 2 1 23 | 5 - - - , 6. 5 3 - | 3' - 2. 3 |
 儿 疾 较 些, 得

2.3 1 6 1 2 | 3 56 5 | 3 - 3 - 2 | 1 | 6 2 2 - | 3. 2 11 16 | 5 6 ||
 再 睹 同 欢 同 渐慢 悅。

廿 5. 3 6 - 1 1 1 2. 3 1 6 | 5 6. 0 | 1 1 2. 3 1 | || 8/4 5. 3 6 |
 (贴)悄 悄 轻 将 衣 袂 拽。 却 不 道 小 鬼

1 3 2 1 03 2 2 1 6 | 5. 6 5 | 3 - 3 - 2. 2 1 | 1 6 5 3 2 - | 3. 2 1. 1 6. 6 |
 头 儿 春 心 动

5 - 5. 3 5 | 6 - 6. i 5 3 | 2 3 - - | 5 6 6 5 3 2 | 2 3 - - |
 也。 那 娇 怯,

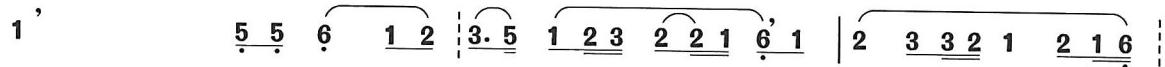
2. 3 2 1 - | 1 | 2. 3 1 6 | 2. 1 6. 6 5 | 6. 5 1 6. 5 | 3. 5 6 - |
 看他无 言 倦 首,

6 - 1 2 | 1. 3 2 2 1 6 | 6 1 | 5 3 5 6 | 1 - 1. 2 1 - | 6 - |
 红 晕 满 腮 颊。

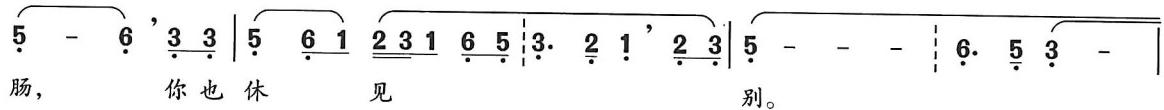
8/4 2 3 3 2 | 1 2 3 2 | 2 1 6' 6 | 5. 1 6 6 5 3 - | 5. 3 2 1 |
 【莺集御林噪】(旦)【莺啼序首至二】恰 才 的 似 乱 掩

6 1 1 2 1 | 6. 1 6 - | 6. 2 1 6 6 5 | 3. 5 6 1 5 3 |
 胡 遮, (贴)你 事 到

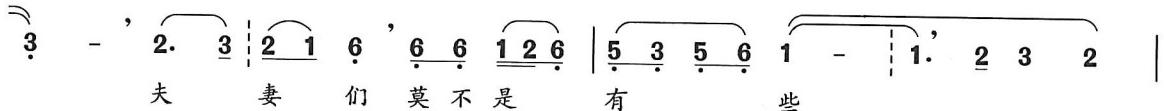
1. 2 3 3 2 1 - | 6. 1 6 - | 6. 2 1 6 6 5 | 3. 5 2 3 2 |
 如 今 多 漏



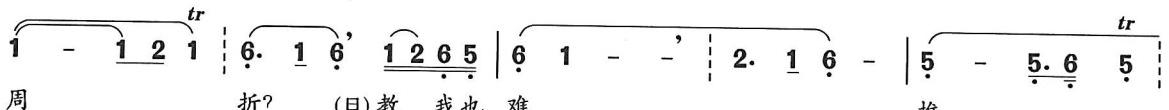
泄。〔集贤宾三至五〕和你姊 妹 们 的 心



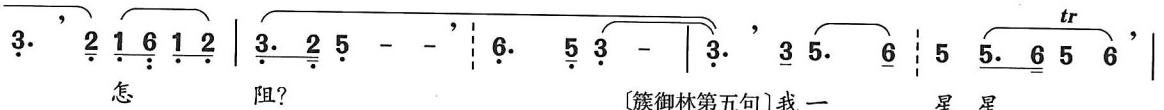
肠， 你也 休 见 别。



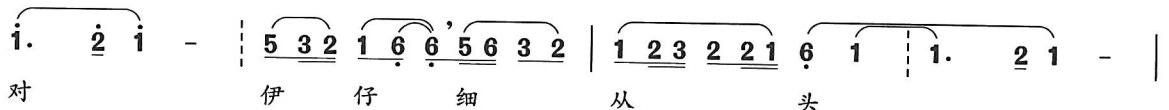
夫 妻 们 莫 不 是 有 些



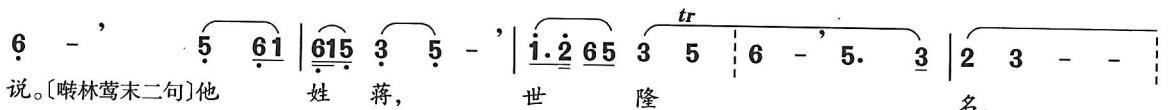
周 折？ (且) 教 我也 难 推



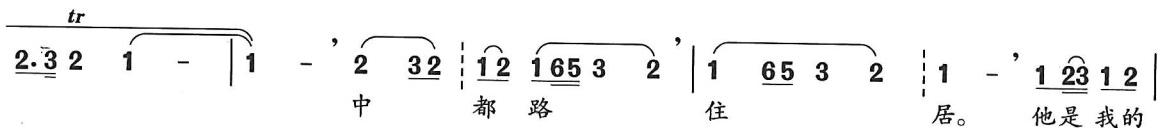
怎 阻？ [簇御林第五句] 我一 星 星



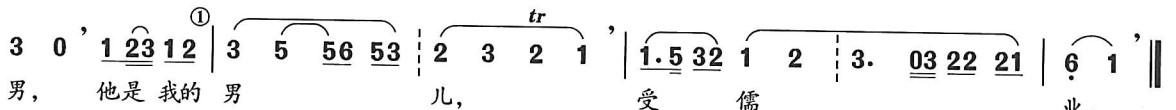
对 伊 仔 细 从 头



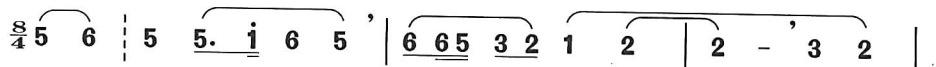
说。〔啭林莺末二句〕 他 姓 蒋， 世 隆 名，



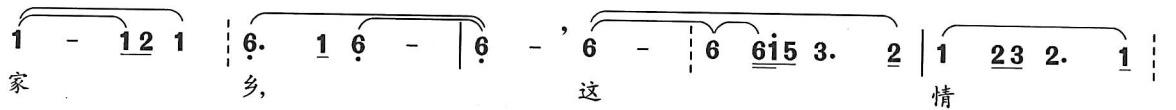
中 都 路 住 居。 他 是 我 的



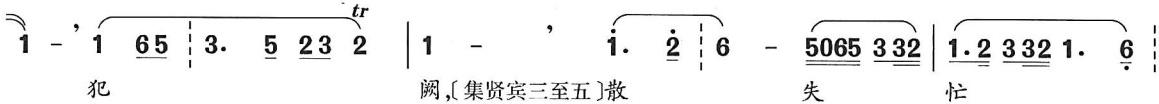
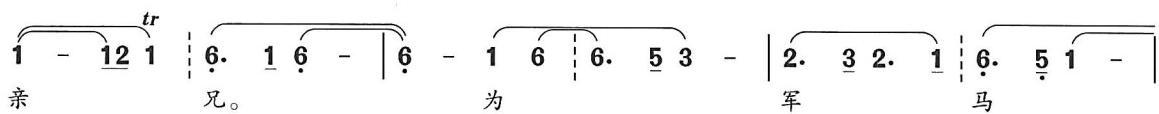
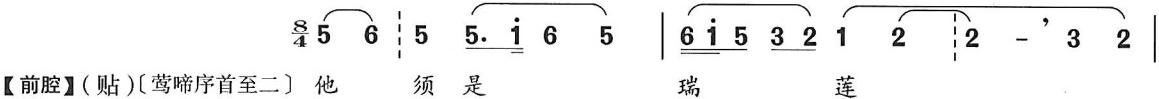
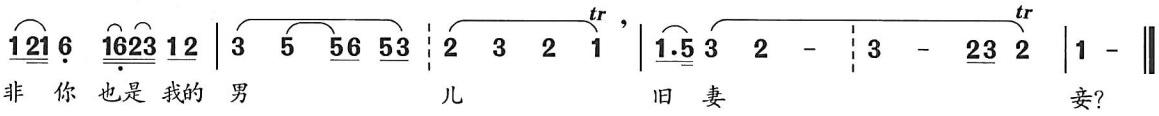
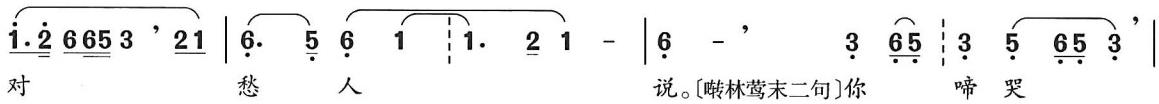
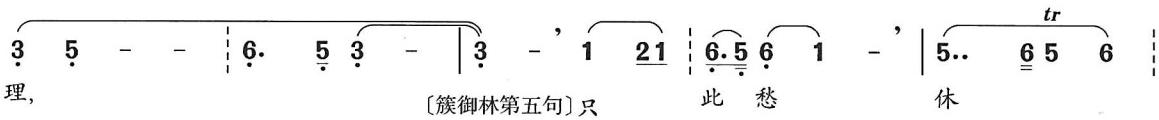
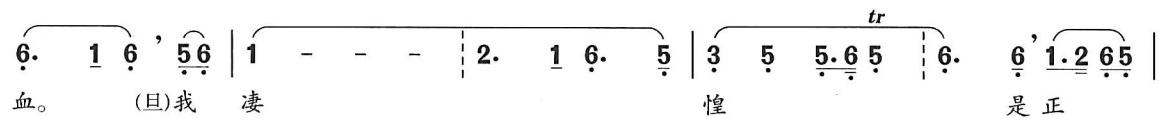
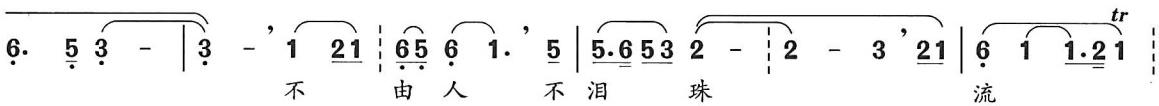
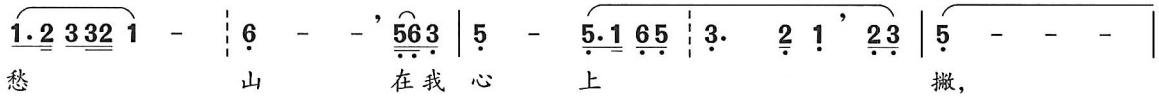
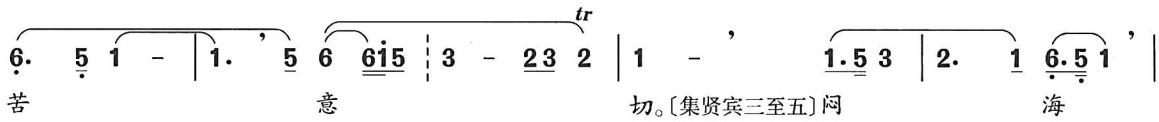
男， 他 是 我 的 男 儿， 受 儒 业。

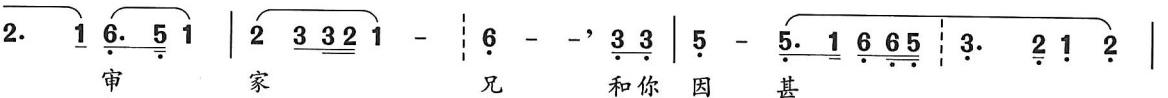
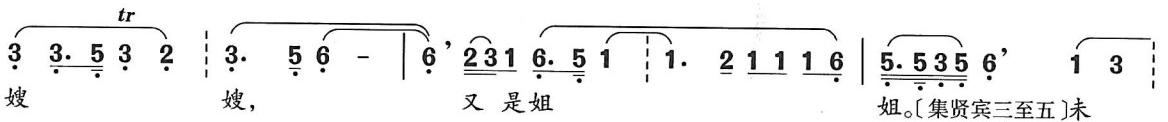
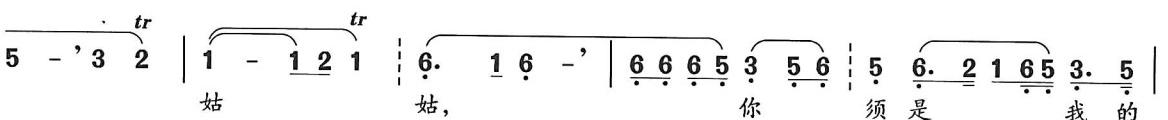
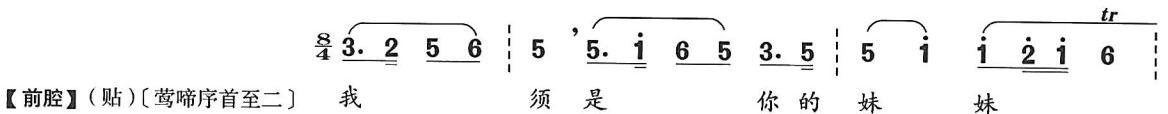
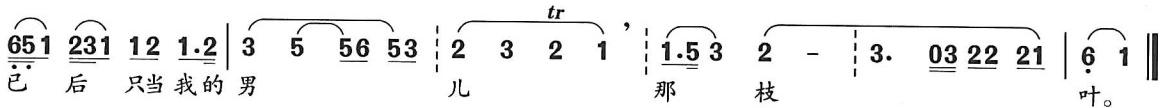
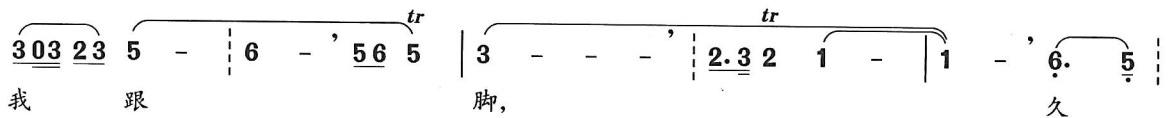
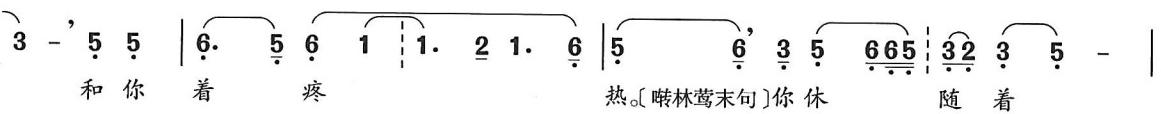
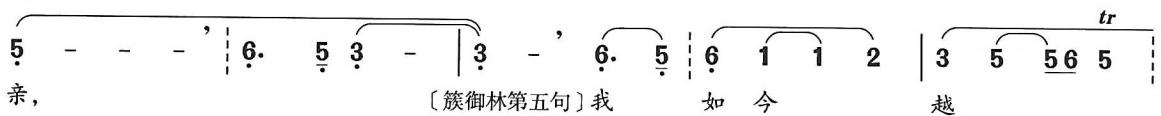
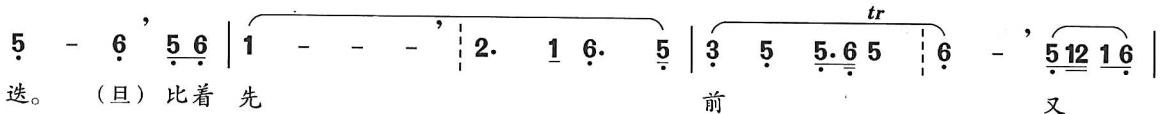
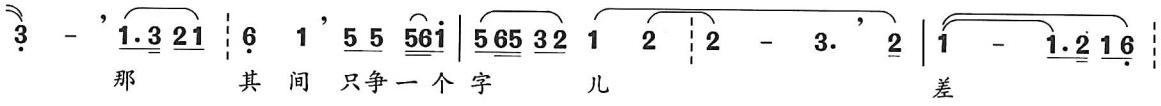
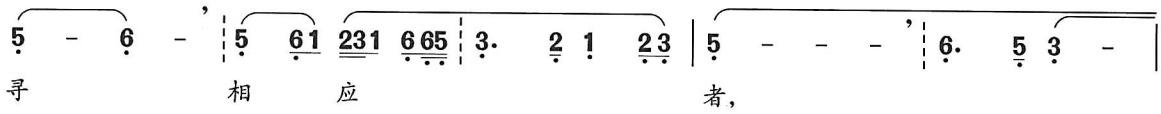


【前腔】(贴)[莺啼序首至二] 听 说 罢 姓 名



家 乡， 这 情





3 5 - - , | 6. 5 3 - | 3 - , | 6. 5 1 | 2 1 3 2 2 1 6 , | 5. 1 6 5 3 3 2 1 2 |
别? 两 分 离 是 何

2 - , 3 2 2 1 | 6 1 1 2 1 | 6. 1 6 , 2 3 1 | 6 1 - - | 2. 1 6 - |
时 节? (且) 正 过 寒

5 - , 5. 6 5 | 3. 2 1 6 1 2 | 3 5 - - , | 6. 5 3 - | 3 - , 1 3 2 1 |
冬 冷 月, | 簇御林第五句] 被

6 1 1 , 5 3 | 5 - - 6 | 1. 2 6 6 5 3. , 3 5 | 2 3 3 2 1 - | 2. 1 6 5 6 |
我 爹 把 奴 拆 散 在 招 商

2 3 1 | 6. 3 5 6 6 5 | 3 2 3 5 - , | 1. 2 6 5 - | 6 - 5 6 5 | 3 - - - ,
舍。[啭林莺末二句] 我思 量 起 痛 辛 酸,

2. 3 2 1 - | 1 2 3 6 1 6 1 2 3. 5 | 1 2 1 6 , 1 2 3 1 2 | 3 5 5 6 5 3 |
那 其 间 染 痘 耽 疾; 他 是 我 的 男

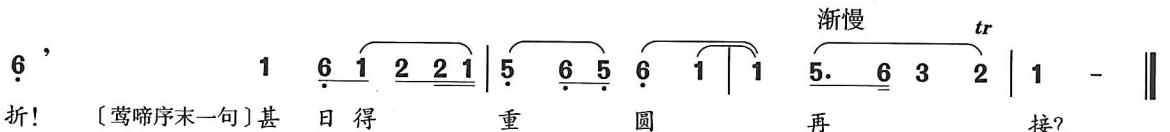
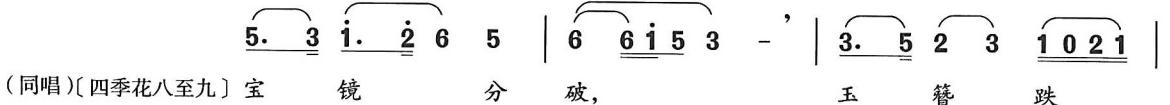
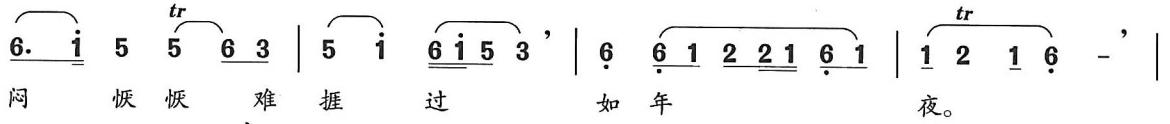
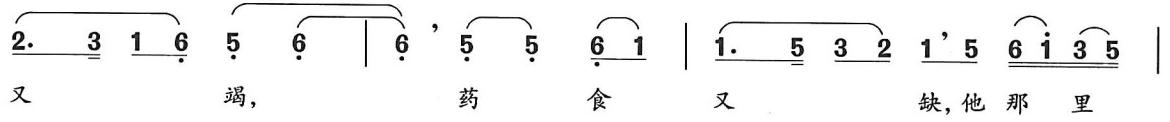
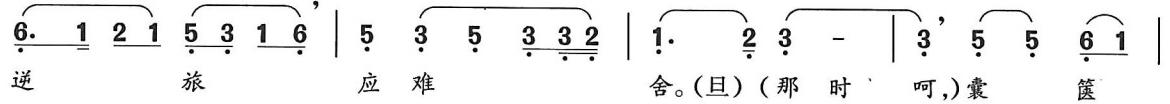
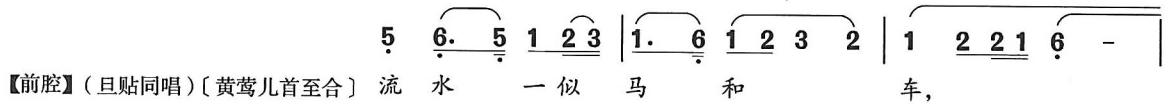
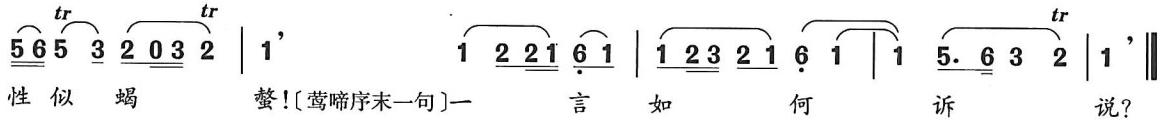
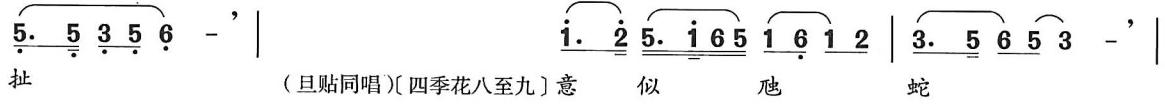
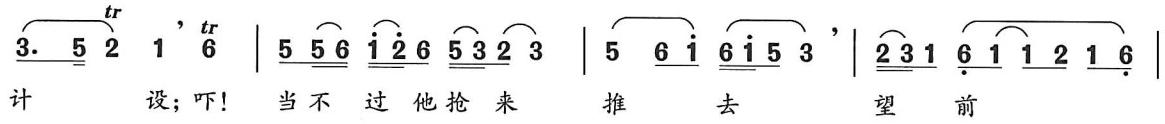
2 3 , 2 3 1 6 5 | 6 1 2 - | 3. 3 2 2 2 1 | 6 5 1 ,||
儿, 教 我 怎 割 舍?

渐慢
4/4 6 6 5 5 6 5 | 5. 1 6 1 2 |
【黄莺花下啼】(贴) [黄莺儿首至合] 阿 呀 爹 爹 吓, 你 直 恳

3. 5 1 2 3 2 | 1 2 2 1 6 - | 6 - , 6. 5 1 | 1 2 3 2 1 - |
太 情 切! (姐 姐 吓,) 你 十 分

5 3 3 5 | 6 5 3 5 5 | 6 5 1 2 2 1 5 3 3 | 5 6 3 3 5 |
忒 软 怯! 眼 睁 睁 怎 忍 和 他 相 抛

5 6 5 3 - | 3 1 6 1 2 | 5 6 3 2 1 - | 1 5 5 6 5 1 |
撇? (且) 妹 子 吓,) 枉 自 叹 嗨, 无 可



南戏音乐也是曲牌音乐,文人写戏(或写散曲)也是依曲牌格式填词。明代以后重要的南曲曲谱有明代沈璟编《南九宫十三调曲谱》、明末徐于室初辑、清代钮少雅订正《九宫正始》(全名《汇纂元谱南曲九宫正始》)以及上述的清代王奕清等编《钦定曲谱》(包括北曲曲谱)等。《九宫正始》后经沈自晋修订补充编成《广辑词隐先生增定南九宫词谱》,简称《南词新谱》。

第五节 乐器和器乐音乐

一、古琴音乐

宋代以后,古琴音乐发展较有影响的先是南宋时期形成的“浙派”。南宋的临安(今杭州)是当时政治文化的中心,著名琴师多出于这一带,渐渐形成浙派。浙派所传琴谱以后被称为“浙谱”。浙派中成就和影响最大者是郭沔。

郭沔(约1190—1260),字楚望,曾入南宋大将张岩家为琴师。张岩曾打算把韩侂胄家传的古谱和民间收集的琴谱编为琴谱集,后因张、韩在政治上的失败而未成,这些琴谱便传给了郭沔。郭沔曾经将这些琴谱进行整理、演奏,又传给他的学生。明代中叶以前各谱集里所传的琴曲中,有很大一部分,是郭沔整理、创作和传授出来的。郭沔自己创作的琴曲有《潇湘水云》、《飞鸣吟》、《泛沧浪》等,其中《潇湘水云》是代表作。这部作品表现了作者身处南宋后期,元兵南下,宋朝大势已去,作者远望九嶷山,观潇水和湘水的云水奔腾的景色,激起对祖国山河的热爱和感慨时势的复杂心情。今传谱最早见于明代朱权《神奇秘谱》,全曲分为十段,其解题曰:“臞仙曰:是曲也,楚望先生郭沔所制。先生永嘉人,每欲望九嶷,为潇湘水云所蔽,以寓拳拳之意也。然水云之为曲,有悠扬自得之趣,水光云影之兴;更有满头风雨,一蓑江表,扁舟五湖之志。”

十段小标题是:

- 1. 洞庭烟雨 2. 江汉舒晴 3. 天光云影 4. 水接天隅 5. 浪卷云飞
- 6. 风起云涌 7. 水天一碧 8. 寒江月冷 9. 万里澄波 10. 影幽万象

这首琴曲后经琴家们的不断加工,至清代已发展成十八段(W-YX7-10)(T-PL7-5)。

郭沔之后,浙派传人有刘志方、杨缵等。刘志方又作有《忘机曲》、《吴江吟》等,《忘机曲》后来演变为明清时期流传广泛的《鸥鹭忘机》。杨缵后来与他的门客一起编有一本收录四百六十八首琴曲的《紫霞洞谱》十三卷,对后世琴学产生了很大的影响。刘、杨之后又有徐天民和毛敏仲,徐天民作有一首重要作品叫《泽畔吟》,并有《徐门琴谱》十卷。明代人称他的琴艺为“徐门正传”。毛敏仲作有《渔歌》、《樵歌》、《禹会涂山》、《庄周梦蝶》、《山居吟》等琴曲,其中《渔歌》是明清以来一首较为出色的琴曲(T-YX7-8)。

二、琵琶音乐

宋代以后,琵琶不仅作为伴奏出现,其独奏形式也相当普遍。《宋史·乐志》(卷一百四十二)载宋太宗亲制乐曲中有“琵琶独弹曲破十五”。周密《武林旧事》(卷一)“圣节”中载有:“玉轴琵琶独弹正黄钟宫《福寿永康》”、“琵琶独弹高双调《会群仙》”、“琵琶独弹大吕调《寿齐天》”等。

到了元代，据诗人杨允孚（1268—1323）的《滦京杂咏》诗，当时有一首《海青拿天鹅》的琵琶曲。其诗曰：“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停，新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。”并注：《海青拿天鹅》，新声也。今存清人编的琵琶谱（如《华秋苹琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》等）均收录此曲（W-YX7-11）（T-PL7-6），或名《海青》、《拿鹅》。清代的合奏乐“弦索十三套”和北京智化寺“京音乐”中也都保存有这个作品（在合奏乐中此曲又称《料峭》）。海青，是一种雕，北方少数民族用它来捕捉天鹅。宋代徐梦莘《三朝北盟会编》曰：“……又有天鹅，能食蚌，则珠藏其喙。又有俊鹘号海东青者，能击天鹅。人既以俊鹘而得天鹅，则于其喙得珠焉。海东青者，出五国。五国之东接大海，自东海而来者，谓之海东青。小而俊健，爪白者尤异，必求之女真。”据此分析，《海青拿天鹅》是一首反映北方少数民族狩猎生活的作品。今人研究这首套曲由十几个曲牌连接而成，其中结尾部分的音乐是以〔五声佛〕、〔撼动山〕两个曲牌为基本音调的。明代李开先《词谑》“词乐”中载明代琵琶艺人张雄演奏时说：“张雄更出人一头地。有客请听琵琶者；先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊。如《拿鹅》，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。”

宋元琵琶发展的重要特点是乐器形制上加品，拓展了乐器的音域；演奏上竖抱、手弹，使右手技法丰富起来。山西曲沃出土的元代琵琶俑说明了当时琵琶演奏的特点（图7-5）。

另据元代文献记载，有一名叫李宫人的民间琵琶艺人，曾在宫廷当乐工三十六年，演奏技艺十分出色，后以足疾回家。元代揭奚斯作《李宫人琵琶引》称赞道：“一见世皇称艺绝，珠歌翠舞忽如空。君王岂为红颜惜，自是众人弹不得。”^①

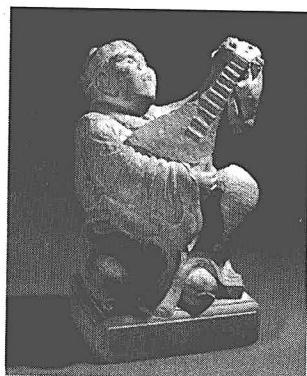


图 7-5 山西曲沃县元代琵琶俑

三、其他乐器和器乐音乐

入宋以后，据文献记载当时曾出现不少新乐器。吹管乐器中有叉手笛（又名拱宸管，见《宋史·乐志》）、官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹖鴠、扈圣、七星、横箫、竖箫（见《事林广记》）（T-TX7-18）等，弦乐器中有鍔琴、葫芦琴、渤海琴、双韵（见《都城纪胜》和《梦粱录》）。奚琴和轧筝又有新的发展，奚琴改名为嵇琴；七条弦的轧筝改名为秦。此外，沈括《梦溪笔谈》写给西北边关军士的诗中有“马尾胡琴随军汉”，说明宋代已有马尾作弓的弓弦乐器。另外关于三弦这件乐器，今天在考古上已多有新的发现。四川广元县罗家桥南宋墓出土的石雕中有演奏三弦的图像（图7-6）；河南焦作西冯封金墓里有一个演奏三弦的乐俑（T-TX



图 7-6 四川广元县罗家桥南宋墓出土石雕三弦图像

^① (元)揭奚斯:《文安集》卷二,四库全书文渊阁本。

7—19),它们说明三弦在宋代已经流行。也有的研究者认为文献中记载的“渤海琴”、“秋琴”、“锹琴”、“锹琴”即是三弦^①。

宋代宫廷的合奏乐有教坊大乐、随军番部大乐和马后乐等。教坊大乐是宫廷燕乐中最盛大的合奏形式,所用乐器有筚篥、笛、笙、箫、埙、篪、琵琶、箜篌、筝、嵇琴、方响、拍板、杖鼓、大鼓、羯鼓等。随军番部大乐和马后乐都属于鼓吹乐一类,随军番部乐所用乐器有拍板、番鼓、大鼓、札子、哨笛、龙笛、筚篥等。马后乐所用乐器有拍板、提鼓、札子、笛、筚篥等管乐器和击乐器^②。

宋代城市的市民生活中则有细乐、清乐和小乐器等合奏形式,耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰:

细乐比之教坊大乐,则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也。每以箫管、笙、秦、嵇琴、方响之类合动。小乐器只以一二人合动也,如双韵合阮咸,嵇琴合箫管,铁琴合葫芦,其声亦轻细也。……清乐比马后乐加方响、笙、笛。用小提鼓,其声亦轻细也。

宋代民间还有一些专门擅长器乐演奏的团体,耐得翁《都城纪胜》“社会”曰:“清乐社,此社风流最胜。”此外,城市里还有一些学习乐器演奏和唱曲奏乐的社会习俗以及以演奏乐器卖艺为生的民间艺人。耐得翁《都城纪胜》“茶坊”曰:“茶楼多有都人子弟占此会聚,习学乐器,或唱叫之类,谓之挂牌儿。”周密《武林旧事》(卷6)“酒楼”曰:“又有吹箫、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等人,谓之赶趁。”耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”又曰:“今街市有乐人三五为队,专赶春场、看潮、赏芙蓉,及酒坐只应,与钱亦不多,谓之荒鼓板。”

元代时期,由于蒙古族的统治及其对外的军事战争,带来了兴隆笙、火不思、云璈和七十二弦琵琶等乐器。《元史·礼乐志》(卷71)曰:

兴隆笙,制以楠木,形如夹屏,上锐而下平,缕金雕镂批杷、宝相、孔雀、竹木、云气,两旁侧立花板,居背三之一。中为虚柜,如笙之匏。上竖紫竹管九十,管尖实以木莲苞。柜外出小榼十五,上竖小管,管端实以铜杏叶。下有座,狮象绕之,座上柜前立花板一,雕锼如背,板间出二皮风口,用则设朱漆小架于座前,系风囊于风口,囊面如琵琶,朱漆杂花,有柄。一人挪小管,一人鼓风囊,则簧自随调而鸣。中统间,回回国所进。以竹为簧,有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律,分定清浊,增改如今制。其在殿上者,盾头两旁立刻木刻孔雀二,饰以真孔雀羽,中设机。每奏,工三人,一人鼓风囊,一人按律,一人运动其机,则孔雀飞舞应节。

火不思,制如琵琶,直颈,无品,有小槽,圆腹如半瓶,以皮为面,四弦,皮饼同一弧柱(T-TX7-20)。

云璈,制以铜,为小锣十三,同一木架,下有长柄,左手持,而右手以小槌击之。

上述的兴隆笙,经研究即是西方的管风琴^③。《元史·礼乐志》(卷71)又说:“殿庭笙十,延祐(1314—1320)间增制,不用孔雀。”又可见西方早期管风琴传入后曾在元代宫廷一度使用。

^① 何昌林:《三弦——渤海琴(锹琴、锹琴、秋琴)》,载《中国音乐》1989年第4期,第12~14页。

^② 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),人民音乐出版社1981年版,第375~376页。

^③ 萧友梅:《键盘乐器输入中国考》,载《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社1990年版,第543~547页。

七十二弦琵琶，《元史·郭宝玉传》(卷 149)曰：“(又西至报达国)西戎大国也，地方八十里，父子相传四十二世，胜兵数十万。(郭)侃兵至，破其兵七万……得七十二弦琵琶。”这种乐器可能就是今天新疆维吾尔族中流行的一种叫“卡龙”的弹弦乐器^①。

马尾胡琴，《元史·礼乐志》(卷 71)曰：“胡琴，制如火不思，卷颈，龙首，二弦，用弓捩之，弓之弦以马尾。”又意大利人马可波罗《马可波罗游记》中曰：“鞑靼人又有一种风俗。当他们队伍排好，等待打仗的时候，他们唱歌和奏他们的二弦琴，极其好听^②。”此外，元人杨维贞曾写过一首“张猩猩胡琴引”诗^③，其中描写张猩猩的演奏曰：“一双银丝紫龙口，泻下骊珠三百斗。划焉火豆爆绝弦，尚觉莺声在杨柳。神弦梦入鬼工秋，湘山摇江江倒流。玉兔为尔停月白，飞鱼为尔跃神舟。”

这说明元代胡琴的演奏艺术已有相当高的水平。甘肃榆林石窟第十窟元代壁画中的拉弦乐器图像又反映出当时胡琴演奏的方式(图 7-7)。

据元代陶宗仪《辍耕录》(卷 28)记载，元代蒙古族的器乐合奏有“大曲”、“小曲”和“回回曲”几种：

达达乐器如筝、秦琵琶、胡琴、浑不似之类，所弹之曲与汉人不同。大曲：《哈八儿图》、《口温》、《也葛倘儿》、《畏兀儿》、《闻古里》、《起土苦里》、《跋四土鲁海》、《舍舍弼》、《摇落四》、《蒙古摇落四》、《闪弹摇落四》、《阿耶儿虎》、《桑歌儿苦不丁》(江南谓之孔雀双手弹)、《答刺》(谓之白翎雀双手弹)、《阿斯阑扯弼》、《苦只把共》(吕弦)。小曲：《哈儿火哈赤》(黑雀儿叫)、《阿林捺》(花红)、《曲律买》、《者归》、《洞洞伯》、《北畴兀儿》、《把担葛失》、《削浪沙》、《马吞》、《相公》、《仙鹤》、《阿丁水花》。回回曲：《杭里》、《马黑某当当》、《清泉当当》。

文中的“达达”，即鞑靼，也即蒙古族。大曲中的《畏兀儿》，可能就是“维吾尔”；大曲中所说的“双手弹”，是指箜篌乐器的演奏；回回曲中的《马黑某当当》，可能就是维吾尔族的古典歌舞“木卡姆”。

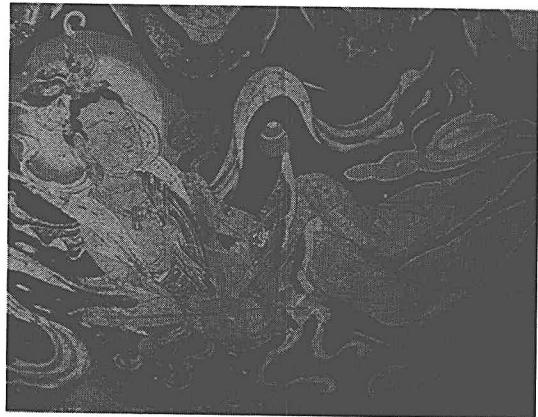


图 7-7 甘肃榆林石窟第十窟元代壁画中的拉弦乐器

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(下册)，人民音乐出版社 1981 年版，第 729 页。

② 张政烺译：《马可波罗游记》，转引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册，商务印书馆 1936 年版，第 731 页。

③ (元)杨维贞：《铁崖古乐府》卷 2，四库全书文渊阁本。

第六节 乐律学的发展

一、宋代燕乐调的变迁

入宋以后，燕乐宫调被纳入了宫廷雅乐宫调体系，并在音乐实践中发生了很多变化。宋初，据沈括（1031—1095）《补笔谈》所载，燕乐二十八调的音阶是雅乐音阶；二十八调为七宫四调排列，每宫中以宫、商、羽、角为调头；角调的调头在该宫的变宫音上，并且多加一声（此音比该宫宫音高一律）。从《补笔谈》的记载可知这个宫调体系来自宋代教坊，所以这应该是唐代的传统。现列其中黄钟宫四调所用音：

	黄	大	太	夹	姑	促	蕤	林	夷	南	无	应
正宫调	●		○		○		○	○		○		○
大石调	○		●		○		○	○		○		○
般涉调	○		○		○		○	○		●		○
大石角	○	○	○		○		○	○		○		●

二十八调的各调调头则如下表（图 7-8）^①：

依沈括《补笔谈》列二十八调表

音高	#f ¹	g ¹	#g ¹	a ¹	#a ¹	b ¹	c ²	#c ²	d ²	#d ²	e ²	f ²
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	正 宫六	高 宫四		中吕宫一		道调宫上		南吕宫尺	仙吕宫工		黄钟宫凡	
商	大 石调四	高 大石调一		双 调上		小 石调尺		歇 指调工	林 钟商凡		越 调六	
角												
变徵												
徵												
羽	般 涉调工	高 般涉调凡		中 吕调六		正 平调四		高 平吕调一	仙 吕调上		大 吕钟羽尺	
变宫	大 石调凡	高 大石调六		双 角四		小 石角一		歇 指角勾	林 钟角尺		越 角工	

图 7-8 北宋沈括《补笔谈》“二十八调”表

① 此表引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社 1981 年版，第 432 页。

据《宋史·乐志》(乐十七)所载,北宋乾兴(1022)以后,通用的是二十八调中的十七调,七个角调和大吕宫的宫、商、羽已不用了。景祐(1034—1038)年间,宋仁宗下令更定雅乐,亲撰了《景祐乐髓新经》,其中的“释十二均”是一个按雅乐音阶排列的八十四调的宫调体系。从时间上看,《景祐乐髓新经》要先于沈括的《补笔谈》;但从所载的内容上分析,沈括所记的是唐代的传统,而《景祐乐髓新经》则是宋代的改作。《景祐乐髓新经》“释十二均”是把燕乐二十八调全部纳入其中,但是把七个角调的调头移至高五度宫的正角音位置,并且无须多加一声。如下表(图7-9)①:

依宋仁宗《景祐乐髓新经》列八十四调表

音高	$\sharp f^1$	g^1	$\sharp g^1$	a^1	$\sharp a^1$	b^1	c^2	$\sharp c^2$	d^2	$\sharp d^2$	e^2	f^2
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	正宫调	高宫	中管高宫	中吕宫	中管中吕宫	道调宫	中管道调宫	南吕宫	仙吕宫	中管仙吕宫	黄钟宫	中管黄钟宫
商	大石调	高大石	中管高大石	双调	中管双调	小石调	中管小石调	歇指调	林钟商	中管林钟商	越调	中管越调
角	小石角	中管小石角	歇指角	林钟角	中管林钟角	越角	中管越角	大石角	高大石角	中管高大石角	双角	中管双角
变徵	应钟徵	黄钟徵	大吕徵	太簇徵	夹钟徵	姑洗徵	中吕徵	蕤宾徵	林钟徵	夷则徵	南吕徵	无射徵
徵	黄钟徵	大吕徵	太簇徵	夹钟徵	姑洗徵	中吕徵	蕤宾徵	林钟徵	夷则徵	南吕徵	无射徵	应钟徵
羽	般涉调	高般涉	中管高般涉	中吕调	中管中吕调	平调	中管平调	高平调	仙吕调	中管仙吕调	黄钟羽	中管黄钟羽
变宫	中管黄钟宫	正宫调	高宫	中管高宫	中吕宫	中管中吕宫	道调宫	中管道调宫	南吕宫	仙吕宫	中管仙吕宫	黄钟宫

粗黑体表示二十八调

图7-9 北宋宋仁宗《景祐乐髓新经》“八十四调”表

① 此表引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册),人民音乐出版社1981年版,第438页。

南宋以后，据姜夔上书“大乐议”，南宋流行的是七宫十二调。《宋史·乐志》(卷 131)载姜夔“大乐议”曰：“且其名八十四调者，其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已，于其中又缺太簇之商、羽焉。”此后，南宋张炎(1248—1314)《词源》所载八十四调，也是一个按雅乐音阶排列的八十四调体系，它也将燕乐二十八调纳入其中，但与《景祐乐髓新经》所不同的是，把七个角调的调头移还该宫的变宫上，也无须多加一声，如下表(图 7-10)^①：

依张炎《词源》列八十四调表

音高	d^1	$\#d^1$	e^1	f^1	$\#f^1$	g^1	$\#g^1$	a^1	$\#a^1$	b^1	c^2	$\#c^2$
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	正黄 钟宫 Δ	高宫 Θ	中管 高宫 \beth	中吕宫 \ominus	中管 中吕宫 —	道宫 \beth	中管 道宫 \angle	南吕宫 κ	仙吕宫 Θ	中管 仙吕宫 \beth	黄钟宫 \oplus	中管 黄钟宫 \beth
商	大石调 \beth	高大 石调 Θ	中管高 大石调 —	双调 \beth	中管 双调 \beth	小石调 κ	中管 小石调 Θ	歇指调 \beth	商调 \oplus	中管 商调 \beth	越调 Δ	中管 越调 Θ
角	正黄钟 宫角 —	高宫角 \beth	中管 高宫角 \beth	中吕 正角 κ	中管 中吕角 Θ	道宫角 \beth	中管 道宫角 Θ	南吕角 \beth	仙吕角 Δ	中管 仙吕角 Θ	黄钟角 \beth	中管 黄钟角 Θ
变徵	正黄钟 宫转徵 \beth	高宫 变徵 κ	中管高 宫变徵 Θ	中吕 变徵 \beth	中管中 吕变徵 \oplus	道宫 变徵 \beth	中管道 宫变徵 Δ	南吕 变徵 Θ	仙吕 变徵 κ	中管仙 吕变徵 Θ	黄钟 变徵 —	中管黄 钟变徵 \beth
徵	正黄钟 宫正徵 κ	高宫 正徵 Θ	中管高 宫正徵 \beth	中吕 正徵 Θ	中管中 吕正徵 \beth	道宫 正徵 Δ	中管道 宫正徵 Θ	南吕 正徵 κ	仙吕 正徵 Θ	中管仙 吕正徵 —	黄钟 正徵 \beth	中管黄 钟正徵 \beth
羽	般涉调 \beth	高般 涉调 Θ	中管高 般涉调 \beth	中吕调 Δ	中管 中吕调 Θ	正平调 κ	中管 正平调 Θ	高平调 —	仙吕调 \beth	中管 仙吕调 \angle	羽调 黄钟羽 κ	中管 羽调 Θ
闰	大石角 \beth	高大 石角 Δ	中管高 大石角 Θ	双角 \beth	中管 双角 Θ	小石角 —	中管 小石角 \beth	歇指角 \angle	商角 κ	中管 商角 Θ	越角 \beth	中管 越角 Θ

图 7-10 南宋张炎《词源》“八十四调”表

与南宋燕乐调理论相联系的还有“犯调”和“煞声”等问题，张炎《词源》载有“律吕四犯”、“结声正讹”的口诀；宋末元初陈元靓《事林广记》又载有“总叙诀”、“八犯诀”、“四犯诀”、“寄煞诀”等口诀(T-WXSL7-7)。但由于这些口诀的语词简约，又缺乏具体的音乐谱例与之相验证，所以这些问题还有待进一步研究。

二、蔡元定的十八律

蔡元定(1135—1198)，字季通，南宋知名学者、乐律学家。音乐方面的著作有《燕乐本原辩

^① 此表引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)，人民音乐出版社 1981 年版，第 439 页。

证》、《律吕新书》，前书已佚，唯《宋史·乐志》载有部分文字；后书阐述了十八律的理论。十八律，是用三分损益法在求得十二律之后，继续相生再找六律而成十八律。前十二个律称为正律，后六个律称为变律。十八律制作的目的是为了解决旋宫时各宫的音律均等。蔡元定经过精密计算，十八律在旋宫时通过选用变律的办法，达到十二宫旋宫后音律之间完全均等。其中，黄钟宫、林钟宫、太簇宫、南吕宫、姑洗宫、应钟宫不需用变律；蕤宾宫、大吕宫、夷则宫、夹钟宫、无射宫、仲吕宫须分别用一至六个变律。

十八律： 黄变 大 太变 夹 姑变 仲 蕤 林变 夷 南变 无 应变 清
黄 太 姑 林 南 应 黄
钟 钟 吕 簇 簇 钟 洗 洗 吕 宾 钟 钟 则 吕 吕 射 钟 钟 钟
\ /
音分差： 24 90 90 24 90 90 24 90 90 24 90 90 24 90 90 24 66

以下列举黄钟宫(不用变律)和大吕宫(用两个变律)二均所用之律，以见变律之应用：

黄钟宫用律： 黄 太 姑 蕤 林 南 应
钟 簇 洗 宾 钟 吕 钟
宫 商 角 变 徵 羽 变
音阶： \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ /
音分差： 204 204 204 90 204 204
/ \ /
大吕宫用律： 大 夹 仲 变 夷 无 变
吕 钟 吕 林 则 射 黄
宫 商 角 变 徵 羽 变
音阶： \ /
音分差： 204 204 204 90 204 204
/ \ /

虽然十八律在实际运用中比较繁琐，但它解决了三分损益法这种律制的旋宫均等问题。

三、元曲六宫十一调

据元代燕南芝庵《唱论》记载，元曲所用有六宫十一调，即十七个宫调。它们是：仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫、道宫、大石调、小石调、高平调、般涉调、歇指调、商角调、双调、商调、角调、宫调、越调。但元代周德清《中原音韵》记载的仅有其中的十二宫调；元末陶宗仪《辍耕录》记载仅有其中的八个宫调。今人孙玄龄研究，元代北曲所用宫调是十二个：正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、大石调、双调、小石调、商调、越调、商角调、般涉调。而宋元南曲所用宫调是十三个：正宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、大石调、双调、小石调、商调、越调、般涉调、羽调①。

由于传承下来的元代北曲及宋元南曲的音乐已经昆曲化，它们的宫调特征还有待研究。

① 孙玄龄：《元散曲的音乐》，文化艺术出版社 1988 年出版，第 153 页。

思考题

一、名词解释

叫声 哟唱 小唱 唱赚 赚 词调 散曲 小令 带过曲 套数 北曲 南曲 鼓子词
诸宫调 董西厢 货郎儿 艳段 正杂剧 散段 一折一宫 南北合套 郭沔 《潇湘水云》
《海青拿天鹅》 鼓板 细乐 清乐 小乐器 蔡元定十八律

二、回答题

1. 简述宋元时期唱曲的特点?
2. 简述宋元时期说唱音乐的特点?
3. 简述姜白石的音乐创作?
4. 简述元杂剧的音乐特点?
5. 简述元代南戏的音乐特点?
6. 简述宋元时期的器乐音乐?

参考文献

一、著作

- (元)脱脱等撰:《宋史》,中华书局点校本,1985年新1版。
(明)宋濂等撰:《元史》,中华书局点校本,1976年第1版。
傅雪漪选译:《九宫大成南北词宫谱选译》,人民音乐出版社1991年版。
中国艺术研究院音乐研究所编:《中国古代音乐史料辑要》(第一辑),中华书局1962年版。
吉联抗辑译:《宋明音乐史料》,上海文艺出版社1986年版。
吉联抗辑译:《辽金元音乐史料》,上海文艺出版社1986年版。
(元)燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1959年版。
(元)周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1959年版。
(元)夏庭芝:《青楼集》,《中国古典戏曲论著集成》(二),中国戏剧出版社1959年版。
(元)钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二),中国戏剧出版社1959年版。
(明)徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版。
夏承焘校辑:《白石诗词集》,人民文学出版社1998年版。
蔡桢:《词源疏证》,中国书店1985年版。
潘慎主编:《词律辞典》,山西人民出版社1991年版。
夏承焘等:《词源注、乐府指迷笺释》,人民文学出版社1981年版。
(宋)孟元老等:《东京梦华录》、《都城纪胜》、《西湖老人繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》,中国商业出版社1982年版。
孙玄龄:《元散曲的音乐》(上、下册),文化艺术出版社1988年版。
王国维:《宋元戏曲史》,东方出版社1996年版。

- 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史》,中国戏曲出版社 1980 年版。
- 廖奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》(全四卷),山西教育出版社 2003 年版。
- 周育德:《中国戏曲文化》,中国友谊出版公司 1996 年版。
- 凌景挺:《董解元西厢记》,人民文学出版社 1986 年出版。
- (元)陶宗仪:《南村辍耕录》,中华书局 1997 年版。
- (明)臧晋叔编:《元曲选》(全四册),中华书局 1979 年版。
- 隋树森编:《全元散曲》,中华书局 1990 年版。
- 项 阳:《中国弓弦乐器史》,国际文化出版公司 1999 年版。
- 沈浩初编著、林石城整理:《养正轩琵琶谱》,1983 年版。

二、论文

- 阴法鲁:《南宋作曲家兼词人姜白石》,载《人民音乐》1957 年第 4 期。
- 王国维:《宋元戏曲考》,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社 1957 年版。
- 周贻白:《元代壁画中的元剧演出形式》,载《文物》1959 年第 1 期。
- 徐苹芳:《宋代的杂剧雕砖》,载《文物》1960 年第 2 期。
- 杨荫浏:《琵琶名曲〈海青拿天鹅〉》,载《人民音乐》1961 年第 10 期。
- 许 健:《姜夔的音乐见解及其琴曲〈古怨〉》,载《人民音乐》1962 年第 12 期。
- 河北省文物管理处、河北省博物馆:《河北宣化辽壁画墓发掘简报》,载《文物》1975 年第 8 期。
- 张 庚:《北杂剧声腔的形成和衰落》,载《戏曲研究》1980 年第 1 期。
- 夏 野:《南宋作曲家姜夔及其作品》,载《南艺学报》1980 年第 1 期。
- 梁燕麦:《姜白石的自度曲》,载《音乐研究》1980 年第 2 期。
- 王震亚:《〈潇湘水云〉初析》,载《音乐研究》1980 年第 3 期。
- 龚 一:《七弦琴曲〈潇湘水云〉及其作者郭楚望》,载《音乐艺术》1981 年第 1 期。
- 傅雪漪:《试谈词调音乐》,载《音乐研究》1981 年第 2 期。
- 何 为:《从唐诗宋词到元曲的演变》,载《中国音乐》1981 年第 3 期。
- 李祥霆:《南宋琴曲——〈古怨〉》,载《中国音乐》1981 年第 4 期。
- 孙星群:《西夏音乐试探》,载《音乐研究》1982 年第 2 期。
- 胡 忌:《南北曲的产生与宋元时代的戏曲》,载《戏曲艺术》1982 年第 4 期。
- 王耀华:《莆仙戏是宋元南戏支流的例证》,载《音乐研究》1983 年第 2 期。
- 吴 钊:《宋元古谱“愿成双”初探》,载《音乐艺术》1983 年第 3 期。
- 吉联抗:《〈词源·讴曲旨要〉试译》,载《中国音乐》1983 年第 3 期。
- 王世襄:《宋陈旸〈乐书〉——我国第一部音乐百科全书》,载《音乐学丛刊》第 3 辑(1984 年)。
- 陈应时:《论姜白石的〈侧商调调弦法〉》,载《音乐学丛刊》第 3 辑(1984 年)。
- 何昌林:《宋代音乐文献中的“歌诀”研究(上、下)》,载《音乐艺术》1984 年第 2、3 期。
- 郑祖襄:《姜白石歌曲研究》,载《中央音乐学院学报》1985 年第 4 期。
- 刘明澜:《论白石词调歌曲的拍眼》,载《音乐研究》1986 年第 3 期。
- 丁承运:《宋代琴调研究》,载《河南大学学报》(哲社版)1987 年第 5 期。
- 何昌林:《三弦——渤海琴(瑟琴、鍊琴、秋琴)》,载《中国音乐》1989 年第 4 期。

- 黄翔鹏:《念奴娇乐调的名实之变——宋词曲调考证三例》,载《音乐研究》1990年第1期。
- 周祖昌:《天水南集宋墓乐伎画像砖》,载《音乐研究》1990年第4期。
- 刘明澜:《宋代词乐结构中的头与尾》,载《音乐艺术》1991年第3期。
- 黄翔鹏:《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》,载《音乐研究》1991年第4期。
- 丁纪园:《〈浑成集〉中宋代〈娟声谱〉与〈小品谱〉考释》,载《中国音乐学》1991年第4期。
- 吕冰:蔡元定《燕乐》析(上、下),载《交响》1992年第1、2期。
- 郑锦扬:朱熹音乐思想论稿,载《中国音乐学》1992年第3期。
- 万依:宋代黄钟的改作及大晟黄钟的影响,载《音乐研究》1993年第1期。
- 李石根:俗字谱与工尺谱,载《音乐研究》1993年第2期。
- 李石根:宋代俗字谱与工尺谱的比较研究,载《中国音乐》1993年第3期。
- 郑祖襄:词腔考,载《中央音乐学院学报》1993年第3期。
- 钱仁康:《月子弯弯》源流考——兼谈“吴歌”,载《音乐艺术》1993年第4期。
- 郑荣达:“倍四”释析——兼论下徵律,载《黄钟》1994年第1期。
- 刘明澜:论宋词词韵与音乐之关系,载《中国音乐学》1994年第3期。
- 黄翔鹏:《怎样确认〈九宫大成〉元散曲中仍存真元之声》,载《戏曲艺术》1994年第4期。
- 李咏敏:《宋代民俗音乐研究》,载《中央音乐学院学报》1994年第4期。
- 郑祖襄:《〈九宫大成南北词官谱〉词调来源辨析》,载《中国音乐学》1995年第1期。
- 郑荣达:《蔡元定乐律理论研究(之一)——兼论宋俗乐犯调说》,载《中国音乐学》1995年第1期。
- 郑祖襄:《一本不能忽视的古代乐谱集〈碎金词谱〉》,载《中国音乐》1995年第1期。
- 张振涛:《宋代三种笙制(和笙、巢笙、竽笙)及管苗音位的设置原则》,载《中国音乐学》1995年第4期。
- 刘明澜:《宋代歌伎的演唱与词乐的发展》,载《中国音乐学》1996年第2期。
- 郑祖襄:《〈洛阳春〉词调初考》,载《中央音乐学院学报》1996年第2期。
- 稚辰:《宋元燕乐调煞声问题初探》,载《中央音乐学院学报》1996年第3期。
- 钱仁康:《“双拽头”和“双拽尾”》,载《音乐艺术》1998年第1期。
- 麻丽冰:《关于姜白石歌曲译谱中的几点商榷意见》,载《音乐研究》1998年第2期。
- 路应昆:《黄翔鹏先生译〈鞞红〉》,载《音乐研究》1998年第3期。
- 刘勇:《中国唢呐历史考察》,载《中国音乐学》2000年第2期。
- 郑祖襄:《〈事林广记〉唱赚乐谱的音阶宫调及相关问题》,载《音乐研究》2003年第2期。
- 郑祖襄:《宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究》,载《中央音乐学院学报》2004年第3期。
- 李方元:《〈宋史·乐志〉的修纂与版本》,载《音乐艺术》2004年第2期。
- 王小盾、刘玉珺:《从〈高丽史·乐志〉“唐乐”看宋代音乐》,载《中国音乐学》2005年第1期。
- 张咏春:《制度视角下辽、金、宋、元的大乐》,载《天籁》2005年第1期。
- 王小盾:《朝鲜半岛的古代音乐和音乐文献》,载《黄钟》2005年第2期。
- 刘承华:《文人琴和艺人琴关系的历史演变——对古琴两大传统及其关系的历史考察》,载《中国音乐》2005年第2期。
- 杨春薇:《琴乐流派源流之考证》,载《中国音乐》2005年第3期。
- 王福利:《辽大乐及其相关问题》,载《黄钟》2005年第4期。

- 张娟:《13世纪中叶至20世纪初管风琴在中国传播考略》,载《中国音乐学》2006年第1期。
- 张莺燕:《宋代唱论歌诀研究》,载《黄钟》2006年第1期。
- 马如骥:《古琴曲〈秋鸿〉打谱探讨》,载《南京艺术学院学报》2006年第1期。
- 章华英:《古琴打谱之谱本选择及源流辨析》,载《南京艺术学院学报》2006年第3期。
- 余复生:《宋杂剧“断送”考辨》,载《天津音乐学院学报》2006年第4期。
- 张红梅:《姜白石之〈凄凉犯〉研究》,载《中央音乐学院学报》2007年第1期。

第八章

明、清

(1368年—1911年)

概 述

明代建立以后，民间音乐得到了发扬光大。南曲自南而北，一时风靡，之后又产生了四大声腔，其中昆山腔经魏良辅等人的改革发展，成为明代戏曲音乐的代表。城市经济的发展促进了市民音乐的兴盛，民歌小曲、说唱、器乐音乐都有了进一步的发展，并衍变出多种多样的形式体裁。清代以后，地方声腔和地方戏崛起，到了乾隆年间，四大徽班进京演出，经过艺人们的努力又酝酿出全国性的戏曲剧种——京剧。此外，明清时期乐律学理论不断地在演变发展。明代朱载堉创造发明的“新法密率”，是世界上最早的十二平均律理论。

第一节 民 歌 小 曲

一、民歌

明清时期，是历史上民歌、小曲发展较快的一个时期。由于民歌小曲的思想丰富、情感和语言十分动人，因而引起一些文人的注意而编辑了一些民歌、小曲的集子^①。明代文学家冯梦龙曾辑

① 据杨荫浏整理研究，已查知明清时期的民歌小曲集有如下十几种（参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社1981年版，第749页）：

明成化间（1465—1487）金台鲁氏所刊四种：《四季五更驻云飞》，《题西厢记咏十二月赛驻云飞》，《太平时赛赛驻云飞》，《新编寡妇烈女诗曲》。

明万历（1573—1620）刊本《玉谷调簧》。

明天启（1620—1627）、崇祯（1628—1644）吴县冯梦龙辑二种：《挂枝儿》，《山歌》。

明醉月子辑二种：《新镌雅俗同观挂枝儿》，《新锓千家诗吴歌》。

清李调元辑解：《粤风》。

清乾隆甲子（1744）刊本：《时尚南北雅调万花小曲》，清王廷绍据三和堂曲师天津人颜自德的抄本点订的《霓裳续谱》，清乾隆六十年（1795）刊本。

清无锡华文彬《借云馆小唱》，清嘉庆戊寅（1818）刊本，该书录有乐谱。

清山东历城华广生编《白雪遗音》，道光八年（1828）刊本，该书录有乐谱。

有《山歌》十卷，其《叙山歌》曰：

书契以来，代有歌谣，太史所陈，并称风雅。……今所盛者，皆私情谱耳。虽然，桑间濮上，国风刺之；尼父录焉，以是为情真而不可废也。山歌虽俚甚矣，独非郑卫之遗音？且今虽季世，而但有假诗文，无假山歌。……若夫借男女之真情，发名教之伪药，其功于[挂枝儿]等。故录挂枝词而次及山歌。

明代卓珂月《古今词统》序曰：

我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几[吴歌]、[挂枝儿]、[罗江怨]、[打枣竿]、[银绞丝]之类，为我明一绝耳。

现仅举以下二例，可见其一斑：

[醉太平]：夺泥燕口，削铁针头，刮金佛面细搜求——无中生有；鵝鶴里寻豌豆，鹭鸶腿上劈精肉，蚊子腹内剗脂油——亏老先生下手！（选自明代李开先《词谑》）

[劈破玉·分离]：要分离，除非天做了地！要分离，除非东做了西！要分离，除非官做了吏！你要分时分不得我，我要离时离不得你；就死在黄泉，也做不得分离鬼！（选自明代熊孺襄《新锓天下时尚南北徵池雅调》）

清代鸦片战争以后，又出现了一些反映当时社会生活面貌及革命运动的新民歌，如《种大烟》（河北张家口民歌）（W-YX8-1）、《洪秀全起义》（山东惠民民歌）（W-YX8-2）、《矿工苦》（河北开滦民歌）（W-YX8-3）等^①。

二、小曲

明清时期城市小曲的演唱形式多种多样，流传的曲牌也相当多。明代沈德符《万历野获编》（卷25）“时尚小令”曰：

嘉、隆（嘉靖，1522—1566；隆庆，1567—1571）间乃兴[闹五更]、[寄生草]、[罗江怨]、[哭皇天]、[干荷叶]、[粉红莲]、[桐城歌]、[银纽丝]之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远……比年以来，又有[打枣竿]、[挂枝儿]二曲，其腔约略相似，则不问南北，不问男女老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传颂，沁人心腑。

清代李斗《扬州画舫录》（卷11）记载当时的一种“小唱”说：

小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有[银纽丝]、[倒板浆]、[剪靛花]、[吉祥草]、[倒花兰]诸调，以[劈破玉]为最佳。……有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之‘黎调’，也名[跌落金钱]。二十年前，尚哀泣之声，谓之[到春花]，又谓之[木兰花]。后以下河土腔唱[剪靛花]，谓之[网调]。近来群尚[满江红]、[湘江浪]，皆本调也。其[京舵子]、[马头调]、[南京调]之类，传自四方，间也效之，而鲁斤燕削，迁地不能为良矣。于小曲中加引子、尾声，如[王大娘]、[乡里亲家母]诸曲；又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者，皆土音之善者也。

根据留存下来的材料看，明清小曲在流传过程中有“一曲的变体”、“一曲前后部分分开运用”、“一曲重叠运用”、“多曲联成一套”、“曲间加说白”、“曲间加帮腔”等几种演变发展的特点^②。

① 汪毓和：《中国近现代音乐史》（修订本），人民音乐出版社1994年版，第4~7页。

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社1981年版，第761页。

其中“多曲联成一套”是小曲常见体裁。清末吴畹卿(1847—1926)《天韵社曲谱》传谱的作品《山门六喜》，即是一套由六个曲牌(其中三个曲牌没有留下曲牌名)组成的套曲(W-YX8-4)(T-PL8-1)。整个套曲之中，六个曲牌之间的连接处是很清楚的。华秋苹(1784—1859)《借云馆小唱》所录《三阳开泰》(图8-1)，也是一套多曲牌连成的小曲，但曲牌之间的连接处已很难分辨。整首套曲一气呵成、连贯到底，已演变成一首由多首曲牌接成的长大歌曲(W-YX8-5)(T-PL8-2)。

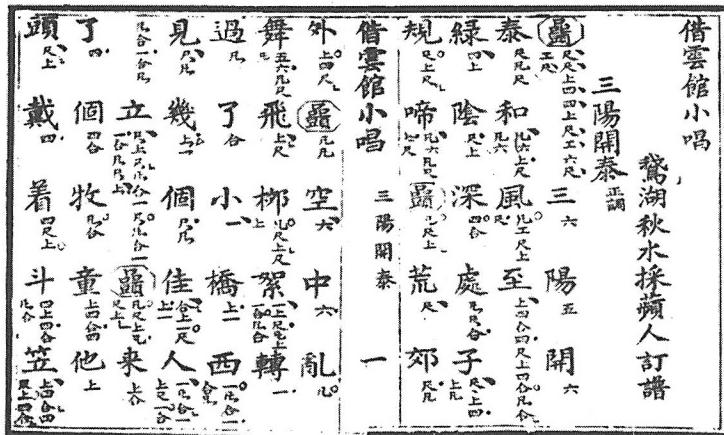


图8-1 华秋苹《借云馆小唱》“三阳开泰”谱

此外，流传在山东淄川一带的“蒲松龄俚曲”，是清代蒲松龄依当时流行的小曲曲牌填写故事的小曲作品。共有十四部故事(作品)，用到五十三个曲牌，如〔玉娥郎〕(T-YX8-1)、〔叠断桥〕等，也是具有历史传统和地方特色的小曲^①。

另外，清代还留存下来两种属于小曲音乐性质又和戏曲音乐密切相关的乐谱集，一种是汤斯质、顾峻德传谱的《太古传宗》(有1772年序)，该谱收录“太古传宗琵琶调西厢记曲谱”(T-TX8-1)、“太古传宗琵琶调宫词”、“弦索调时刷新谱”三部分，其音乐均为明代以来的北、南曲曲牌，用琵琶伴奏演唱。另一种是清初沈远编的《北西厢弦索调》(1657年刊本)，歌词同元代王实甫《西厢记》，用三弦伴奏演唱。

此外，今天还留存了一本明代的歌曲乐谱集——《魏氏乐谱》(T-TX8-2)。这本乐谱源于明代宫廷乐官魏双侯。魏双侯于明末农民起义后离职还乡。后到日本定居，曾在日本宫廷演奏中国音乐。之后，魏双侯的曾孙魏皓为弘扬家学，在日本传授明代音乐十多年，受学者达数百人。为了便于教学，魏皓编了这本《魏氏乐谱》，收录歌曲五十首。杨荫浏认为这本乐谱的记谱属于明代以后的工尺谱体系(T-YX8-2、T-YX8-3)；有的学者则认为，该谱属于宋代俗字谱体系^②，这个问题还有待于进一步探讨。

第二节 说唱音乐

明清时期说唱艺术繁衍出更多的种类和形式，新中国成立初期曾调查发现全国约有二百多个曲种，其中大部分是在清代中期以前就形成了。在类型上主要分弹词、鼓词、道情、琴书、牌子曲等几大类。其中历史较早、艺术上较为成熟的是弹词类中的苏州弹词，鼓词类中的梨花大鼓和京韵大鼓。

^① 吴钊：《谈蒲松龄俚曲》，载《中国音乐》1983年第1期，第25~26页。

^② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(下册)，人民音乐出版社1981年版，第803页。钱仁康：《魏氏乐谱》考析，载《音乐艺术》1989年第4期，第38~50页。

一、苏州弹词

弹词在明代已普遍流行，明代田汝成《西湖游览志余》曰：“郡人观潮，自八月十一日开始，至十八日最盛。……其时优人百戏、击球、关扑、鱼鼓、弹词，声音鼎沸。”明代臧懋循《负苞堂文集》曰：“若有弹词，多瞽者以小鼓、拍板、说唱于九衢三市。亦有妇女以被弦索，盖变之最下者也。”

苏州弹词的历史则可以追溯到清代乾隆时的民间艺人王周士，王周士绰号“紫瘌痢”，清代李斗《扬州画舫录》曾记载到“紫瘌痢弦词”。乾隆南巡（1726）时，听了他的弹唱，封他为七品京官。后来王周士因病回乡，于1777年创办了苏州弹词的行业组织“光裕社”。嘉庆（1796—1820）年间，著名的苏州弹词艺人有陈遇乾、姚豫章、俞秀山、陆士珍。清代马春帆散曲〔耍孩儿〕中说：“今生岂肯无名死！想当初陈、姚、俞、陆好工夫，敏捷心思。”同治（1862—1874）年间又有马如飞、姚似璋、赵湘舟、王石全。清代徐珂《清稗类钞》（第七十七）曰：“同治初年吴门弹词家之著名者，为马、姚、赵、王。”在以后弹词音乐艺术的发展中，以陈遇乾、俞秀山、马如飞（T-TX8-3）三位形成的陈调（W-YX8-6）、俞调（W-YX8-7）、马调（W-YX8-8）三个流派影响最大，尤其是后二者。陈调唱腔苍凉粗犷，俞调婉转优美（图8-2），马调质朴雄健。清代黄协埙《淞南梦影录》曰：“弹词有俞调、马调之分。俞调系嘉、道间俞秀山所创也，宛转抑扬，如小儿女绿窗私语，喁喁可听。马调则率直无余韵，咸、同间马如飞所创也。”《清稗类钞》曰：“今即俞调、马调比较言之。俞调音调宛转，善歌之者，如春莺百啭，竭抑扬顿挫之妙，其调便于少女。如飞出，一变凡响……亦弹词家之革命功臣也。”

苏州弹词在江浙一带的城镇里拥有很多观众。到了同治年间，著名的弹词女艺人朱素兰首创书场于上海，进一步扩大了苏州弹词在南方城市的社会影响。到清末时，弹词艺人夏荷生综合了俞、马两调的艺术特点又创立了新的流派“夏调”（俗称“雨夹雪”）（T-YX8-4）。民国以后，苏州弹词新人新作又不断涌出，出现了更多的流派和作品。

二、梨花大鼓

继北宋赵令畤《元微之崔莺莺商调蝶恋花》以后，今存明代较早的鼓词文学底本有明代诸圣邻《大唐秦王词话》、明末清初贾应宠《木皮散人鼓词》。大约在清代中期，北方渐渐出现了河北的木板大鼓和山东的犁铧大鼓（又称梨花大鼓，也称山东大鼓）。清代师史氏《历下游志》（外编卷三）“歌伎志”记载犁铧大鼓艺人郭大妮曰：“郭大妮者，不传其名字，说者谓为武定人。善唱鼓词。鼓词者，设场于茶寮，一瞽者调弦，歌者执铁板，点小皮鼓，唱七字曲，从而和者三、四人，老幼男妇不等。长短高下，自有节奏，仿佛都中之大鼓书，津门之莲花落者。”清代刘



图8-2 清光绪十年刊行
“漱芳馆素卿歌俞调”图

鹗《老残游记》(第二回)中曾描写了一位名叫王小玉(白妞)的女艺人演唱犁铧大鼓的情景,文字十分生动:

茶房说:“客人,你不知道。这说书本是山东乡下的土调,用一面鼓,两片梨花筒,名曰梨花大鼓,演说些前人的故事,本也没甚稀希。自从王家出了个白妞黑妞姊妹两个,这白妞名字叫做王小玉,此人是天生的怪物!他十二三岁时就学会了这说书的本事。他却嫌这乡下的调儿没什么出奇,他就常到戏园里看戏,所有什么西皮、二黄、梆子腔等唱,一听就会;什么余三胜、程长庚、张二奎等人的调子,他一听也就会唱。仗着他的喉咙,要多高有多高;他的中气,要多长有多长。他又把那南方的什么昆腔、小曲,种种的腔调,他都拿来装在这大鼓书的调儿里面。不过二三年功夫,创出这个调儿,竟至无论南北高下的人,听了他的唱书,无不神魂颠倒。现在已有招子,明儿就唱,你不信,去听一听就知道了。”……

王小玉便启朱唇,发皓齿,唱了几句书儿。声音初不甚大,只觉入耳有说不出来的妙境:五脏六腑里,象熨斗熨过,无一处不伏贴;三万六千毛孔,像吃了个人参果,无一个毛孔不畅快。唱了十数句之后,渐渐的越唱越高,忽然拔了一个尖儿,像一线钢丝抛入天际,不禁暗暗叫绝。那知他于那极高的地方,尚能回环转折;几啭之后,又高一层,接连有三四叠,节节高起。恍如由傲来峰西面,攀登泰山的景象:初看傲来峰削壁千仞,以为上与天通;及至翻到傲来峰顶,才见扇子崖更在傲峰上;及至翻到扇子崖,又见南天门更在扇子崖上:愈翻愈险,愈险愈奇。

那王小玉唱到极高的三四叠后,陟然一落,又极力骋其千回百折的精神,如一条飞蛇在黄山三十六峰中腰盘旋穿插,顷刻之间,周匝数遍。从此之后,愈唱愈低,愈低愈细,那声音渐渐的就听不见了。满园子的人都屏气凝神,不敢少动。约有两三分钟之久,仿佛有一点声音从地低发出。这一出之后,忽又扬起,象放那东洋烟火,一个弹子上天,随化作千百道五色火光,纵横散乱。这一声飞起,即有无限声音俱来并发。那弹弦子的亦全用轮指,忽大忽小,同他那声音相和相合,有如花坞春晓,好鸟乱鸣。耳朵忙不过来,不晓得听那一声的为是。正在撩乱之际,忽听霍然一声,人弦俱寂。这时台下叫好之声,轰然雷动。

王小玉,约生于清同治六年(1876)^①,《历下志游》曾记载她“随其父奏艺于临清市肆”,又“楚楚可怜,歌至兴酣,则又神采动人,不少羞涩。”

辛亥革命以后,犁花大鼓又有新的艺术传人,仍是北方地区有影响的大鼓之一。

三、京韵大鼓

京韵大鼓最初是流行于河北河间一带的木板大鼓,清代中叶以后传入天津,经天津民间艺人宋五(玉昆)、胡十(金堂)、霍明亮的演唱和改革,艺术上有了很大的提高,渐渐改变了旧有的形式,而形成了京韵大鼓的初步形式。当时称为“怯大鼓”。后又经刘宝全(1869—1942)(W-YX8-

^① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(下册),人民音乐出版社1981年版,第834页。

9)、白云鹏(1874—1952)(W-YX8-10)、张小轩(1876—1948)对它的发展，尤其是吸收了京剧的发音吐字和唱腔(遂定名为京韵大鼓)，在艺术上越臻成熟、完美，并在天津、北京等北方地区广泛流行。刘、白、张也由此成为京韵大鼓的三个早期流派，刘派善于吸收京剧的唱腔和表演艺术，音调高亢嘹亮；白派创造“说中带唱、唱中似说”的唱腔；张派的唱腔朴浊浑厚、粗犷豪放，并各自有一些擅长的曲目。20年代以后，京韵大鼓不断发展，又产生出新的流派和新的作品。图8-3是清人绘《北京民间风俗百图》中唱大鼓书的场面。



图8-3 清人绘《北京民间风俗百图》中的“唱大鼓书”

第三节 戏曲音乐

一、昆曲

明代以后，戏曲音乐有了更大的发展，首先是南曲由南往北而风行一时，王骥德《曲律·论曲源第一》曰：

迨季入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹，于是美善兼至，极声调之致。始犹南北画地相角，逾年以来，燕、赵之歌童、舞女，咸弃其挥拨，尽效南声，而北词几废。

到了明代中期，属于南曲系统的民间戏曲声腔迅速发展起来。其中主要是海盐腔(T-TX 8-4)、弋阳腔、余姚腔和昆山腔，徐渭《南词叙录》曰：

今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、杨、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即旧声而加以泛艳者也。

昆山腔的兴起，其始有元代的顾坚，明代魏良辅《南词引证》中说：

元朝顾坚者，虽离昆山三十里，居干墩，精于南辞，善作古赋。扩木帖儿闻其善歌，屡召不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人，自著有《陶真野集》一卷，《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有“昆山腔”之称。

之后，昆山腔经魏良辅等人的改革创造，成为明代中期以后影响最大、流传最广的戏曲剧种。明代沈宠绥《度曲须知》曰：

我吴自魏良辅为昆腔之祖，而南词之布调收音，既经创辟，所谓水磨腔、冷板曲，数十年来，遐迩渐为独步。

魏良辅，字尚泉，豫章(今江西南昌)人，生活年代是在明代嘉靖、隆庆(1522—1572)时期。曾寄居江苏太仓。初习北曲，后又钻研南曲。清初人余怀《寄畅园闻歌记》说：

南曲盖始于昆山魏良辅，良辅初习北音，绌于北人王友山。退而镂心南曲，足迹不下楼者十年。当是时，南曲率平直无意致。良辅专喉押调，度为新声，疾徐高下，清浊之数，一依本宫。取字齿唇间，跌换巧掇，恒以深貌助其凄婉。

与魏良辅从事昆曲改革的还有他的同行：善唱北曲的张野塘，洞箫名手张梅谷，著名笛师谢林泉，以及魏良辅的弟子张小泉、季敬坡、戴梅川等。他们在昆山腔原有的基础上，吸收了海盐腔、余姚腔、弋阳腔的长处，并融合北曲的演唱艺术，发展出一种“新声”。明代沈宠绥《度曲须知》论述曰：

尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捊冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀；功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。

经改革后的昆山腔，一跃而为众声腔之上。文人学士争相用昆腔新声（后称昆曲）写剧本，昆曲遂成为一种全国性的戏种。昆曲在音乐艺术上主要有以下几方面特点：

演唱方面：昆曲最重要的特点是讲究唱法。讲究发声方法，注意口形和发音部位。强调唱词的字调高低（阴阳四声），文字的声母和韵母（头韵、腹韵、尾韵）。魏良辅《曲律》说：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得正中，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取。其或上声扭做平声，去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故，知者辨之。”由于强调唱词的语音特点，使曲调的进行和唱词的语音字调融为一体，从而形成了一种自南曲产生发展以来风格最为细腻的音乐，有“水磨腔”之称。据杨荫浏研究，昆曲南北曲字调的高低与所配的音调高低是完全相一致的^①。

节奏方面：由于在演唱上突出唱词的语音和字调，这就必然在节奏和速度上要求比较舒缓。沈宠绥说的“拍捊冷板”，捊即是拖延的意思。为了更好地达到这样的艺术效果，增加了“赠板”这种板式。赠板，是一板七眼，第一板是实板，第五板是衬板。比起其他板式，进一步削弱了板眼的强弱关系。

作曲方面：广泛运用集曲手法，创制新曲牌；大量吸取南曲和北曲的曲牌，并运用南北合套的艺术形式，使音乐表现更为丰富。

伴奏方面：组成由笛子主奏，有笙、箫、琵琶、三弦、筝、月琴等乐器的伴奏乐队。

保存传统剧目和曲牌：昆曲形成以后，以它的演唱和表演方法继承和改造了宋元以来大量的南、北曲的剧目和曲牌。历史上的宋元南戏成为昆曲中的南曲；元杂剧成为昆曲中的北曲。由于昆曲在演唱上的艺术魅力，历史上留传下来的词调、散曲、诸宫调以及民间的唱曲形式都受到它的影响。因此可以说，昆曲音乐是一个集大成者，历史上大量的南、北曲剧目和曲牌以及其他许多声乐作品都通过它得以保存下来。

昆曲形成后，第一部成功搬上舞台的作品是明代梁辰鱼的《浣纱记》，以后相继出现了许许多多的昆曲剧作家和作品。其中



图 8-4 明代汤显祖的《牡丹亭》剧本插图

^① 杨荫浏《中国古代音乐史》（下册），人民音乐出版社 1981 年版，第 886 页。

最为著名的昆曲作品有汤显祖的《牡丹亭》(图 8-4)(W-YX8-11)(W-视频 8-1)、洪昇的《长生殿》(W-YX8-12)(W-视频 8-2)和孔尚任的《桃花扇》。

明代昆曲的创作思想观念上又有以汤显祖为代表的“临川派”和以沈璟为代表的“吴江派”，临川派注重作品思想内容和文学才华；吴江派偏重戏剧文字的音韵格律。“汤沈之争”反映出当时昆曲(又称“传奇”)作品创作的活跃与繁荣。

现列《牡丹亭》“游园”一出中的[皂罗袍]曲牌(谱 8-1)如下：

谱 8-1

游 园
(牡丹亭)

[明] 汤显祖

小工调 1=D

(起板)

4 5 6 1 | 1 - v 5. 6 2 2 1 | 6. 5 1 - v |

【皂罗袍】原 来 姦 紫

2 0 2 1 2 3 2 v 1 2 3 | 5. 6 2. 1 6 - | 6. 1. 5 3 2 1 0 1 | 2 3 2 1 6. 5 1 2 0 6 |

嫣 红 开 遍， 似 这 般 都 付 与

5. i 6 5 1. 2 3 | 3 0 3 5 6 0 i 6 5 | 3 5 v 2 2 v | 3 5 6 5 3 2 1 6 1 2 v |

断 井 颓 垣。 良 辰 美 景

6. i 1 3 5 0 6 5 6 5 5 | 3 0 2 1 6 1 2 v | 3 0 5 0 6 5 1 6 5 3 2 1 | 6 1 2 1 v 2. 1 6 5 |

奈 何 天， 赏 心 乐 事 谁 家

5. 6 1 2 1 1 6 - v | 5 5 0 5 6 1 6 1 5 | 3 0 5 6 - v | 6 2 1 2 3 0 5 6 5 3 2 |

院？ 朝 飞 暮 卷， 云 霞 翠

1 v 2 2 1 6 - v | 5 3 5 6 0 6 5. 6 | 1. 2 6 6 5 3 - v | 2 2 0 3 2 3 1 |

轩， 雨 丝 风 片， 烟 波 画

(小锣作雨声)

6 v 5 5 5 3 2 2 3 v 5 6 | i. 2 2 1 6 5 v 6 5 3 v 2 1 | 6 1 2 3 1 v 2. 1 6 5 | 5 6 1 6 ||

船， 锦 屏 人 忒 看 的 这 韶 光 贱。

清代以来，留存昆曲音乐的曲谱集主要有：成书于乾隆十一年(1746)由庄亲王允禄奉旨编纂、实际是许多宫廷乐工参加编订的《九宫大成南北词宫谱》(图 8-5)，清代叶堂编订成书于乾隆五十九年(1794)的《纳书楹曲谱》，清代王锡纯编辑成书于同治九年(1870)的《遏云阁曲谱》，近代王季烈考订的《集成曲谱》(1925 年商务印书馆出版)等。其中《九宫大成南北词宫谱》，全书八十二卷，收录了历史上传承下来的唐宋大曲、宋代词调、元代散曲、金代诸宫调以及宋元南戏、元代杂剧和明清昆曲的大量曲牌，计二千多个；连同变体在内则共有四千多个曲牌，是一部保存古代歌曲、戏曲的集大成曲谱集。

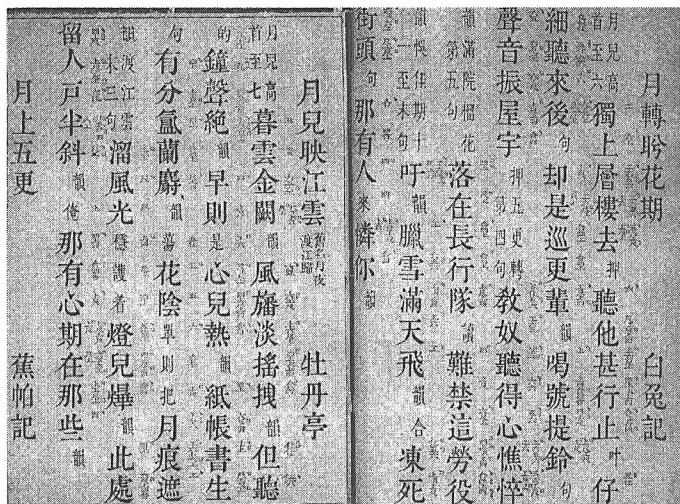


图 8-5 清代《九宫大成南北词宫谱》戏曲曲牌

二、京剧

昆曲发展到清初，渐渐衰弱下去。代之以兴的是众多的民间地方戏和地方声腔，它们被文人士大夫统称为“乱弹”。清代李斗《扬州画舫录》(卷 5)记载曰：

两淮盐务例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调，统谓之乱弹。

今人研究认为，当时地方戏的唱腔音乐主要是梆子腔系、吹拨腔系、乱弹腔系和皮黄腔系，并且有一个重要的特点是戏曲音乐的实践中已形成了“板腔体”音乐的结构形式。而这种板腔体音乐比起以前的曲牌体音乐，更能自如地表现戏剧内在的节奏功能^①。

随着地方声腔和地方戏的流行，在北京，乾隆四十四年(1779)，四川民间艺人魏长生入京，他所唱的“秦腔”一时轰动京城。清代吴太初《燕兰小谱·杂咏诸伶》描述魏长生入京情形说：

双庆部(当时京城戏曲六大名班之一)不为众赏，歌楼莫之齿及。长生告其部人曰：“使我入班两月，而不为诸君增价者，甘受罚无悔。”既而，以《滚楼》一剧名动京城，观者日至千余，六 大班顿为之减色。……庚辛之际，征歌舞者无不以双庆为第一也。

之后，乾隆五十五年(1790)，以安徽籍著名戏曲艺人高朗亭为台柱的“三庆”徽班应征入京，“三庆”班所唱声腔范围很广，既有二黄腔、吹腔，也有梆子腔、高腔，还有大量的昆曲。有不少艺人是文武昆乱不挡的全才。尤其是高朗亭的表演艺术一时轰动了京城，被人誉为“二黄之耆宿”。接着，“四喜”、“和春”、“春台”等徽班也陆续进京。“三庆”和“四喜”、“和春”、“春台”，就是史称的“四大徽班”。四大徽班在戏曲表演艺术上各有所长，“三庆”班以连演整本大戏见长；“四喜”班以演昆曲而著称；“和春”班擅演武戏；“春台”班以童伶出色。这之后，徽班在京城的戏曲舞台上影响广泛，道光二十二年(1842)，杨掌生《梦华琐簿》说：“戏庄演戏必徽班，戏园之大者，如广德楼、广

^① 周育德：《中国戏曲文化》，中国友谊出版公司 1995 年版(第 176 页)。

和楼、三庆园、庆乐园，亦必以徽班为主。”在徽班“走红”之后，湖北的“汉班”艺人也陆续来到北京，搭“春台”班的湖北艺人米喜子、余三胜所唱的“楚调”也受到了京城百姓的喜爱。

道光(1821—1850)年间，程长庚、张二奎、余三胜分别成为“三庆”、“四喜”、“春台”的领衔老生，他们在戏曲艺术实践中，不断吸取当时各种地方声腔和地方戏以及昆曲的艺术特点，酝酿出一个以唱“皮黄”为主的新戏种来，这就是后来的京剧。清末王梦生《梨园佳话》说他们是：“融合徽汉之音，加以昆渝之调，抑扬转折，推陈出新。”

由此，程长庚、张二奎、余三胜也被推为京剧的“老三派”。程、张、余三位在演唱艺术上也各有特色，张二奎唱“皮黄”，嗓音嘹亮，大方矜重；余三胜以湖广音唱“皮黄”，四声清晰，具有汉调特色；程长庚善于兼融各腔各派之长，集诸腔诸派之大成。到了同治(1862—1874)、光绪(1875—1908)间，新生的“皮黄戏”的发展到了极盛的时代，人才辈出，剧目出新，艺术精湛。当时的画师沈蓉圃绘有一幅名伶“同光十三绝”画(图8-6)，这“十三绝”是：程长庚、卢胜奎、张胜奎、杨月楼、谭鑫培、徐小香、梅巧玲、时小福、余紫云、朱莲芬、郝兰田、刘赶三、杨鸣玉。



图8-6 清代沈蓉圃绘“同光十三绝”名伶图

及光绪年间(T-TX8-5)，又涌现出许多新的戏曲演员，而生行的谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬尤为出色，被称为京剧的“新三派”。其中，谭鑫培不仅在唱腔上能继承前辈的传统，又能广泛吸取青衣、老旦、花脸等各行的唱法及昆曲、梆子腔的音调而创新；在舞台语音上，以湖广音兼夹京音而统一了京剧的语音；在表演上则能文能武，是一个真正的文武昆乱不挡的艺人。由于他对京剧发展、创新的巨大功绩及对后来的重要影响，被后人赞誉为“无派不学谭”(W-YX8-13、W-YX8-14)。

由于京剧这种“皮黄戏”不同于以前徽班、汉班的皮黄戏，在京城诞生，又从北京传播开来，就被人们称为“京剧”。概括“京剧”的艺术，主要有以下几个特点：

(1) 在唱腔上以二黄(原是徽剧的主要唱腔)、西皮(原为汉剧的主要唱腔)为主，并吸收昆曲牌和一些民间地方声腔的音乐。

(2) 在伴奏上组成以京胡为主奏的伴奏乐队，并吸收了梆子戏的锣鼓音乐。

(3) 在语言方面，唱词和道白不追求词藻典故，文字通俗易晓，能为普通民众所接受。

(4) 在表演方面，既吸收了昆曲有规律、有层次的优美动作，又吸收了梆子戏的歌舞演技。

此外，京剧在角色行当、化妆、服装道具等方面都吸收了诸种戏曲之长。另外在剧目内容上也能适应时代发展潮流，选择历史题材来表现当时要求进步、要求民主的思想。

民国以后，随着社会时代的进步，京剧在思想内容和艺术上又有新的发展。

第四节 乐器和器乐音乐

一、古琴

明代在浙派徐天民之后，古琴艺术的风格主要有“虞山派”，其代表人物是严澂（1547—1625）。严澂在艺术上提倡“清、微、淡、远”的琴风，并主持编订了《松弦馆琴谱》。

虞山派的另一位琴家徐上瀛（号青山，明末人），对琴学理论提出了“二十四况”（即《溪山琴况》，载《大还阁琴谱》）。“二十四况”是用二十四个字作为琴学的艺术标准，它们是：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。如关于“淡”的论述：

一曰“淡”。

弦索之行于世也，其声艳而可悦也。独琴之为器，焚香静对，不入歌舞场中；琴之为音，孤高岑寂，不杂丝竹伴内。清泉白石，皓月疏风，悠悠自得，使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去，斯之为淡。

舍艳而相遇于淡者，世之高人韵士也。而淡固未易言也，祛邪而存正，黜俗而归雅，舍媚而还淳，不着意于淡而淡之妙自臻。

夫琴之元音本自淡也，制之为操，其文情冲乎淡也。吾调之以淡，合乎古人，不必谐于众也。每山居深静，林木扶苏，清风入弦，绝去炎嚣，虚徐其韵，所出皆至音，所得皆真趣，不禁怡然吟赏，喟然云：“吾爱此情，不絃不竞；吾爱此味，如雪如冰；吾爱此响，松之风而竹之雨，磾之滴而波之涛也。有寤寐于淡之中而已矣^①。”

清代琴学发展主要有地处扬州的“广陵派”，它是在虞山派基础上发展起来的，其开创人物是徐常遇（清初人）。徐常遇编有《澄鉴堂琴谱》，继而有徐祺、吴炳等人。徐祺编有《五知斋琴谱》（T-TX8-6），吴炳编有《自远堂琴谱》。明清时期较为流行的琴曲有《平沙落雁》（T-YX8-5）（T-PL8-3）、《渔樵问答》、《鸥鹭忘机》等。

从今存最早的明代朱权编的《神奇秘谱》琴谱集（T-WXSL8-1）至清末，迄今已发现琴谱集一百五十多种。这些琴谱集收录古代琴曲有七百多首，连同各种不同版本的计算在内，则共有三千余首。

二、琵琶

明代见于记载的琵琶艺人除上述张雄之外，又有钟秀之、李近楼、汤应曾等人。明代何良俊《四友斋丛说》曰：

清弹琵琶，称正阳钟秀之。徽州查八十有厚赀，好琵琶，纵浪江湖，至正阳访之，持“侍生”刺投谒。钟令人语之曰，“使寻常人来见，则宜称侍生。吾闻查八十以琵琶游江湖，今日来谒，非执弟子礼，我断不出。”查言：“吾固闻秀之名，然未见其佳；使果奇，执弟子礼未

^① 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》（下），人民音乐出版社 1990 年版，第 611~612 页。

晚。”钟取琵琶于照壁后一曲。查膝行而前，称弟子；留处数月，尽钟之伎而归。明代沈榜《宛署杂记》曰：

李近楼号“琵琶绝”。李讳良节，武骧右卫副千户，中年而瞽，因以琵琶自娱。能于弦中作将军下教场，鼓、乐、炮、喊之声，一时并作；与人言，以弦对，字句分明，俨如人语，或二三人并语；或为琴，为筝，为笛，皆绝似。……万历十六年故，莫有传者。

明代王猷定《四照堂集》“汤琵琶传”曰：

汤应曾，邳州人，善琵琶，故人呼为汤琵琶云。……世庙间，李东垣善琵琶，江对峰传之，名播京师。江死，陈州蒋山人独传其妙。时周藩有女乐数十部，咸习蒋技，罔有善者，王以为恨。应曾往学之，不期年而成。闻于王，王召见，赐以碧楼牙嵌琵琶，令著宫锦衣，殿上弹《胡笳十八拍》，哀楚动人。王深赏，岁给米百斛，以养其母。应曾由是著名大梁间。……后征西王将军召之幕中，随历嘉峪、张掖、酒泉诸地，每猎及阅士，令弹塞上之曲。……襄王闻其名，使之聘之，居楚者三年。偶汎洞庭，风涛大作，舟人惶忧失措，曾匡坐弹《洞庭秋思》。……自是猖狂自放，日荒酒色。……所弹古曲百十余首。大而风雨雷霆，与夫愁人思妇，百虫之号，一草一木之吟，靡不于其声中传之。而犹得意于《楚汉》一曲，当其两军决战时，声动天地，屋瓦若飞坠。徐而察之，有金声、鼓声、剑声、鼙声、人马辟易声，俄而无声；久之有怨而难明者为楚歌声，声凄而壮者为项王悲歌慷慨之声，别姬声；陷大泽，有追骑声，至乌江有项王自刎声，余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋、既而恐、终而涕泪之无纵也，其感人如此。应曾年六十余，流落淮浦，有桃源人见而怜之，载其母同至桃源，后不知所终。

汤应曾演奏的《楚汉》，可能就是后来传世的《十面埋伏》^①。

清代，其先有琵琶艺人杨廷果，清代钱泳《履园丛话》说：

近时能者甚多，工者绝少。吾乡有杨文学廷果精于此技，然所弹皆古曲，非新腔小调之谓也。其曲有《郁轮袍》、《秋江雁语》、《梁州慢》、《月儿高》(T-YX 8-6)诸名色。杨歿后，无有传其学者。

从清代中期一直到近代，又先后出现了华秋苹、鞠士林、李芳园、沈肇州、沈浩初等重要琵琶艺人及其流派和传谱。

华文彬（号秋苹，1784—1859），江苏无锡人，除精通琵琶，又善于弹琴、唱昆曲。曾编《琵琶谱》和牌子小曲谱《借云馆小唱》。《琵琶谱》刊于1818年（图8-7），是我国琵琶谱中最早刊行的一部。该谱收录直隶王君锡所传西板十二曲、大曲《十面埋伏》(W-YX 8-15) 及杂板一曲；浙江陈牧夫所传文板十八首、武板十二首、随手八板和杂板十四首、大曲《将军令》、《霸王卸甲》(T-YX 8-7) 等五首。华氏传谱，后人称之为“无锡派”。

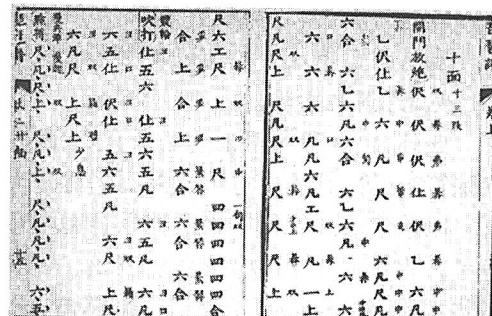


图 8-7 华秋苹《琵琶谱》“十面埋伏”谱

① 赵后起：《〈十面埋伏〉作者辨析》，载《艺苑》1982年第4期，第116~125页。

鞠士林，浦东南汇县人，约乾隆、嘉庆时期人。所传《琵琶谱》收录十首大曲和十首小曲^①，被称为“浦东派”。浦东派经过几代传人，至近代浦东派琵琶家沈浩初（1889—1953）又传有《养正轩琵琶谱》（T-TX8-7）（T-WXSL8-2），该谱收录《夕阳箫鼓》、《武林逸韵》（W-YX8-16）（T-PL8-4）等大曲十四首。

李祖棻（号芳园，约1850—1901），浙江平湖人，祖辈四代家传琵琶。李芳园在艺术上广收博采，既能继承传统，又能创新发展，形成了平湖派的琵琶演奏曲目与风格。所传乐谱是《南北派十三套大曲琵琶新谱》（T-TX8-8），该谱收录《浔阳琵琶》、《塞上曲》（W-YX8-17）（T-PL8-5）等大曲十三首。

沈其昌（字肇州，1858—1930），江苏海门（崇明附近）人，所编《瀛州古调》（T-TX8-9）收录慢板二十二首、快板十七首、文板五首及大曲《十面埋伏》，后被称为“崇明派”。

三、其他乐器和器乐音乐

明清时期的器乐合奏，据当今中国传统音乐的调查研究，现存的不少乐种在明、清时期已在民间流行，有的甚至在文献上也有所记载。如明代已流行锣鼓乐“十番鼓（T-YX8-8）”，清代李斗《扬州画舫录》记载曰：

十番鼓者，吹双笛，用紧膜，其声最高，谓之闷笛，佐以箫管，管声如人度曲；三弦紧慢与云锣相应，佐以提琴；鼉鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣。众乐齐，乃用单皮鼓，响如裂竹，所谓头如青山峰，手似白雨点，佐以木鱼、檀板，以成节奏，此十番鼓也。是乐不用小锣、金锣、铙钹、号筒，只用笛、管、箫、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓十种，故名十番鼓——番者，更番之谓。

又有“十番锣鼓（T-YX8-9）”，或称“锣鼓”、“十番”。《扬州画舫录》误把它混同“十番鼓”，但也道出了“十番锣鼓”的某些特征^②：

后增星、钹，器辄不止十种；遂以“星、汤、蒲、大、各、勺、同”七字为谱，——七字乃吴语状器之声，有声无字。此近今庸师所传也。若夹用锣、铙之属，则为粗细十番，如下西风：“他一立在太湖石畔”之类，皆系古曲，而吹弹击打，合拍和个。……下乘加以锁哪，名曰鸳鸯拍。如《雨夹雪》、《大开门》、《小开门》、《七五三》，乃《锣鼓》，非《十番鼓》也。……是乐前明已有之。本朝以韦兰谷、熊大璋二家为最。兰谷得崇祯间内苑乐工蒲钹法，传之张九思，谓之韦派。

此外，民间留存下来的器乐合奏“西安鼓乐”、“福建南音”、“山西八大套”、“冀中管乐”、“北京寺院管乐”等，其历史也可追溯到明清时代^③。

以乐谱形式保留下来的器乐合奏则有“弦索十三套”，原谱见于清初满族文人荣斋所编《弦索备考》，收录主要由胡琴、琵琶、三弦、筝四件乐器合奏的乐谱十三套，所以又称“弦索十三套”。全书共六卷，卷一称为“汇集谱”，即总谱，只列两套（《十六板》和《清音串》）；卷二是琵琶谱十一套；

① 林石城译谱：《鞠士林琵琶谱》，人民音乐出版社1983年版。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社1981年版，第991页。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社1981年版，第988页。

卷三是三弦谱十一套；卷四是二胡谱十一套；卷五是筝谱十三套；卷六是工尺字谱（即原始谱）六套。所以，除卷一和卷六是总谱外，其余都是各乐器的分谱^①。十三首套曲曲名是：《合欢令》、《将军令》、《十六板》、《琴音板》、《清音串》、《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《松青夜游》、《舞名马》。值得注意的是其中的《十六板》这个作品（W-YX8-18）（T-PL8-6），“汇集谱”中《十六板》（图8-8）有六个声部，除琵琶、三弦、二胡、筝之外，还有“工尺”和“八板”两个声部。整首套曲的音乐主要是“十六板”和“八板”两个旋律交错编配而成，具有一些复调的特征，“汇集谱”前文字注曰：“十三套曲，此套最难；皆因字音交错强让之妙。……余将此套诸器字谱汇集一幅，署明缓急、起止、强让交错之处，以备同好者易得耳。”

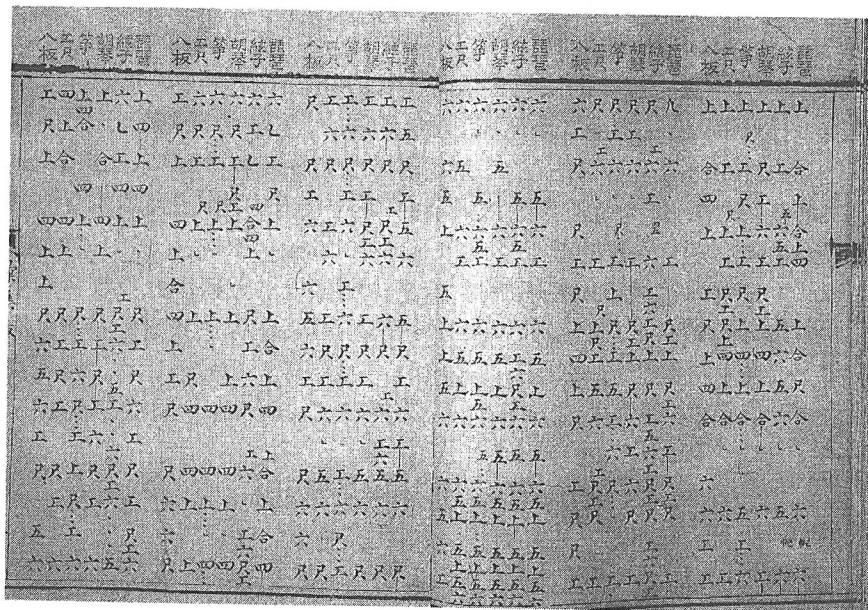


图8-8 清代《弦索备考》“十六板”谱

第五节 西洋音乐的传入

中国进入明代，欧洲正处于文艺复兴时期，大小调体系的音乐正在渐渐形成。在明清的五百多年的历史中，西方陆续派传教士来到中国，他们在传教的同时，也把西方音乐（以西方基督教音乐为主）传入中国。从目前已发现的史料来看，大致有这样几个重要的历史事实^②。

（1）明代万历年间，意大利天主教传教士利玛窦（Matteo, Ricci, 1552—1610）来华，先后在广州、江西、江苏等地传教，后来到北京。他在向明神宗（1573—1620年间在位）贡献的礼物中有一件“西琴”。后来在其他历史文献中，有的写雅琴，有的写铁丝琴，有的写大键琴等。萧友梅在《键盘乐器输入中国考》中认为此琴是哈普西卡（Harpsichord，一种在按键后，使杆上拨子拨弦发声的古钢琴）^③。

^① 曹安和、简其华译谱：《弦索十三套》（第一集）“关于弦索十三套的说明”，人民音乐出版社1955年版。

^② 陶亚兵《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社1994年版。

^③ 萧友梅：《键盘乐器输入中国考》，载《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，（第543~547页）。

利玛窦又曾经教宫中四位太监弹奏这架“西琴”,并把八首乐曲的歌词译为中文,写成《西琴曲意》。

(2) 明末时,德国天主教传教士汤若望(Jean Adam Schall von Bell, 1591—1666)来华传教。他为宫廷修理了利玛窦所献的西琴,又用中文写了一本《钢琴学》。到了清初,汤若望又为北京宣武门天主教堂安装管风琴。

(3) 清初康熙时,比利时天主教传教士南怀仁(Verbiest, Ferdinand, 1623—1688)来华传教,他曾为康熙皇帝讲解西方的天文、几何、历算和音乐。他在向康熙皇帝讲述音乐时又推荐了葡萄牙传教士徐日升(Pereira, Thomas 1645—1708 当时在澳门)。康熙皇帝立即派人把徐日升接来。徐日升到京后深得康熙的赏识。徐日升为扩建了的宣武门教堂安装了大管风琴,又用汉文写了一部西洋乐理著作《律吕纂要》。后来意大利天主教传教士德理格在这部书的基础上为清代宫廷编写了《律吕正义·续编》(此编又名“协均度曲”),是中国刊行的第一部汉文西洋乐理著作。

(4) 近代以后,西方传教士带来的宗教音乐著作有:1861年(咸丰十一年)刊印的《圣事歌经简要》,这是用四线谱(欧洲中世纪教会音乐所用)记录音乐的,并附有中国的工尺谱。1872年,英国传教士狄就烈(Mateer, J. B.)编著刊行的《圣诗谱·附乐法启蒙》。其中的“乐法启蒙”是一部介绍西洋乐理的教材。书中有25首作为练习用的演唱杂曲;其中又有中国民歌《端阳节》、《凤阳曲》、《六八》(即老八板)。1883年,英国传教士李提摩太(Ricchard, Timothy 1845—1919)夫妇在山西刊印《小诗谱》,该书是一本工尺谱体系的乐理视唱教材,但书中的工尺谱是经作者吸收西洋乐理记谱方式后改进过的。书中所收的乐曲大部分是西方宗教赞美诗音乐;也有一部分是中国民间音乐。

明清时期西方传教士带来的西洋音乐,从内容上主要限于宗教音乐,流传范围也基本限于宫廷和教堂。直到清末学堂乐歌兴起以后,西洋音乐及其基本乐理才在中国社会产生广泛的影响。

第六节 乐律学理论

一、明代的九宫

明代以后,南、北曲用的宫调主要是九个,明代人称之为“九宫”,它们是:正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、大石调、双调、商调、越调。但从留存的昆曲曲谱看,还不止这九个宫调;据今人武俊达研究昆曲南曲所用宫调有十一个、北曲所用宫调有九个,它们实际使用的是“工尺七调”的调高,也说明了历史上“燕乐二十八调”的演变,调式的差别此时已不存在。具体的调高如下^①:

南曲:仙吕宫	小工调(1=D)
南吕宫	凡字调(1=♭E)、或六字调(1=F)
中吕宫	小工调(1=D)、或尺字调(1=C)
黄钟宫	凡字调(1=♭E)、或六字调(1=F)
正宫	小工调(1=D)、或尺字调(1=C)
双调	正工调(1=G)、或小工调(1=D)
商调	小工调(1=D)、或六字调(1=F)

^① 武俊达:《昆曲唱腔研究》,人民音乐出版社1993年版,第79页。

越 调	小工调(1=D)
大石调	小工调(1=D)、或尺字调(1=C)
小石调	小工调(1=D)、或尺字调(1=C)
羽 调	凡字调(1=♭E)、或六字调(1=F)
北曲:仙吕宫	正工调(1=G)、或小工调(1=D)
南吕宫	凡字调(1=♭E)、或六字调(1=F)
中吕宫	小工调(1=D)、或尺字调(1=C)
黄钟宫	正工调(1=G)、或六字调(1=F)
正 宫	尺字调(1=C)、或小工调(1=D)
双 调	正工调(1=G)、或小工调(1=D)
商 调	六字调(1=F)、或尺字调(1=C)
越 调	凡字调(1=♭E)、或六字调(1=F)
般涉调	小工调(1=D)

历史上的南、北曲音乐通过昆曲而保留下来，它们在宫调方面的演变过程还有待于深入研究。

二、工尺谱

明代以后，随着音乐实践的不断发展，唐宋时期的俗字谱逐渐演变成一种首调性质的工尺谱。明代方以智《通雅》卷二十九“乐曲”曰：

以笛列七，则尺上乙五六凡工也。……轻之重之如十六钟加清声，谓之寄声半声。此则可高可低，六字即有合字，五字即有四字。每一调则闭二字，如闭凡上二字，则为平调；闭凡乙二字，则为正调，闭五尺二字，则为梅花调；闭六尺二字，则为弦索调；闭五工，则为凄凉调，闭乙工字，则为背工调；闭上六字，则为子母调。北调则微犯之，名曰犯。此凡吹人皆能言之。

工尺谱的音高是建立在笛这件乐器上，筒音（即按孔全闭）是“合”（A 音），开一孔是“四”（B 音），开二孔是“一”（♯C 音），开三孔是“上”（D 音），开四孔是“尺”（E），开五孔是“工”（♯F 音），开六孔是“凡”（G 音）。工尺谱的“上、尺、工、凡、六、五、乙”相当于西洋大小调体系乐理的唱名“Do.Re.Mi.Fa.Sol.La.Si”，其相对低八度和高八度的记写是在这几个字符上添加一些符号①。

工尺谱的调高（即调性）是工尺七调，其相应的西洋大小调体系乐理调性如下：小工调 = D 调、上字调 = ♭B 调、正宫调 = G 调、凡字调 = ♭E 调、尺字调 = C 调、乙字调 = A 调、六字调 = F 调。由于七个调的转调要用到十二个音，而笛上很难把一个八度中的十二音吹得很准，所以音乐实践中最常用的只是小工调、正宫调、尺字调和乙字调。工尺谱的节奏是用不同的板式和板眼来表达，分别是散板、流水板、一板一眼、一板三眼和加赠板的一板三眼。

工尺谱的一般原理是这样，然而在实际运用中，由于各地、各乐种音乐的不同，在记写时会有各种特殊的情形，因此在译谱中还必须遵循实际音乐记写的规律和特点②。工尺谱是渊源于唐宋的俗字谱；但两者最根本的差别是俗字谱是一种固定调性质的乐理体系，而工尺谱则是一种首调性质的乐理体系。

① 杨荫浏：《工尺谱浅说》，人民音乐出版社 1962 年版。

② 杨荫浏：《工尺谱的翻译问题》，载《民族音乐研究论文集》，第一集，人民音乐出版社 1956 年版，第 74~83 页。

三、朱载堉的十二平均律理论

朱载堉(1536—1611),明代科学家和艺术家。出身于明代皇族,其父郑恭王后因皇族之间矛盾而下狱,朱载堉独居宫外,专心研究学术。《明史·诸王列传》(卷 119)曰:“世子载堉笃学有至性,痛父非罪见系,筑土室宫门外,席藁独处者十九年。”



图 8-9 明代朱载堉著作

朱载堉的主要著作是《乐律全书》丛书(图 8-9),这套丛书包括十五种著作,它们是:《律学新说》、《乐学新说》、《算学新说》、《历学新说》、《律吕精义》、《操缦古乐谱》、《旋宫合乐谱》、《乡饮诗乐谱》、《六代小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆谱》、《灵星小舞谱》(T-TX 8-10)(T-YX8-10、T-TX8-11)、《圣寿万年历》、《万年历备考》、《律历融通》。这些著作涉及天文、算学、律学、乐学、古乐舞等多学科内容。

其中《律学新说》和《律吕精义》阐述了他发

明的十二平均律理论,他称这种计算方法为“新法密率”,算式如下:

第一步: $\sqrt{2} = 1.414\ 213\dots$,得出蕤宾倍律与黄钟正律的长度比例数;

第二步: $\sqrt{1.414\ 213\dots} = 1.189\ 201\dots$,得出南吕倍律与黄钟正律的长度比例数;

第三步: $\sqrt{1.189201\dots} = 1.059\ 463\ 094\ 359\ 295\ 264\ 561\ 825$,得出应钟倍律与黄钟正律的长度比例数(计算至小数点后 25 位)。

朱载堉“新法密率”的计算数据在他的著作中最早见于《律历融通》“序”,该序作于 1581 年 2 月 6 日。因此,朱载堉十二平均律理论发明的年代不会晚于 1581 年 2 月 6 日^①。朱载堉的另一个重要成就是“异径管律”(也见《律学新说》和《律吕精义》),即提出实现管口校正,要利用不同管径的差别来缩小空气柱与管长之间的矛盾,并计算出“新法密率”的十二律管。

从现有的材料来看,西方对十二平均律理论进行计算最早的是荷兰数学家斯特芬、法国数学家默森。今人研究,斯特芬的算式远不如朱载堉那样简洁、美丽,时间上也要比朱载堉的发明晚;默森的运算方式和朱载堉完全一样,但要比朱载堉晚发明 36 年,很可能是受了朱载堉“新法密率”学说的影响^②。

朱载堉的新法密率发明以后,当时并没有引起人的注意,清代乾隆时期御敕编撰的《律吕正义后编》还将它斥之为“臆说”,直到 20 世纪 30 年代中国语言学家刘复发表了“十二等律的发明者朱载堉”一文,把朱载堉的十二平均律理论作了全面的介绍,才使世人渐渐对朱载堉的科学发明有了正确认识^③。

① 李纯一:《朱载堉十二平均律发明年代辨证》,载《音乐研究》1980 年第 3 期,第 33~34 页。

② 戴念祖:《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》,人民出版社 1986 年版,(第 128~132 页)。

③ 刘复:《十二等律的发明者朱载堉》,载《庆祝蔡元培先生六十五岁论文集》(第 279~310 页),国立中央研究院历史语言研究所集刊外编第一种,北平,1933 年版。

思考题

一、名词解释

苏州弹词(陈、俞、马调) 京韵大鼓(白云鹏 刘宝全) 四大声腔 四大徽班 谭鑫培“二十四况”《神奇秘谱》华氏谱 李芳园 浦东派《弦索十三套》新法密率

二、问答题

1. 简述明清小曲的音乐特点。
2. 简述魏良辅对昆山腔的改革和发展。
3. 简述四大徽班进京和京剧的诞生。
4. 简述明清工尺谱的特点。
5. 简述朱载堉的乐律学成就。

参考文献

一、著作

(唐)魏征等撰:《隋书》中华书局点校本 1973 年版,2002 年 12 月北京第 8 次印刷。

(清)张廷玉等撰:《明史》,中华书局点校本 1974 年版。

赵尔巽等撰:《清史稿》,中华书局点校本 1977 年版。

黄翔鹏:《传统是一条河流》,人民音乐出版社 1990 年版。

吉联抗辑译:《宋明音乐史料》,上海文艺出版社 1986 年版。

(清)李斗:《扬州画舫录》,中华书局 1960 年版。

(明)王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社 1959 年版。

(明)王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社 1959 年版。

(明)沈德符:《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社 1959 年版。

(明)魏良辅:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社 1959 年版。

(明)沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社 1959 年版。

沈浩初编著、林石城整理:《养正轩琵琶谱》,人民音乐出版社 1983 年版。

朱荇菁、杨少彝传谱,任鸿翔整理:《平湖派琵琶曲 13 首》,人民音乐出版社 1990 年版。

(清)荣斋等编,曹安和、简其华译谱:《弦索十三套》(全三集),人民音乐出版社 1985 年版。

杨荫浏、曹安和:《苏南十番鼓》,人民音乐出版社 1982 年版。

杨荫浏:《十番锣鼓》,人民音乐出版社 1980 年版。

冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社 1998 年版。

陶亚兵:《中西音乐交流史稿》,中国大百科全书出版社 1994 年版。

杨荫浏:《工尺谱浅说》,人民音乐出版社 1962 年版。

戴念祖:《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》,人民出版社 1986 年版。

冯文慈点注:《律学新说》,人民音乐出版社 1986 年版。

冯文慈点注:《律吕精义》,人民音乐出版社 1998 年版。

二、论文

荫浏、安和:《琵琶古曲“夕阳箫鼓”》,载《人民音乐》1956 年第 2 期。

杨荫浏:《工尺谱的翻译问题》,载《民族音乐研究论文集》(第一集),人民音乐出版社 1956 年版。

高厚永:《明代流行的吴地山歌》,载《音乐研究》1959 年第 4 期。

吴 钊:《徐上瀛与〈溪山琴况〉》,载《人民音乐》1962 年第 2 期。

赵景深:《谈明成化刊本“说唱词话”》,载《文物》1972 年第 11 期。

刘明澜:《试论昆曲曲牌音乐》,载《音乐艺术》1979 年第 1 期。

李纯一:《朱载堉十二平均律发明年代辨证》,载《音乐研究》1980 年第 3 期。

曹安和:《我国古代乐谱简介》,载《人民音乐》1980 年第 11 期。

周育德:《也谈戏曲史上的“汤沈之争”》,载《学术研究》1981 年第 3 期。

林石城:《一份珍贵的琵琶古谱〈高和江东〉》,载《中央音乐学院学报》1981 年第 4 期。

曹安和:《“弦索十三套”派生出来的几种伪谱》,载《文艺研究》1981 年第 4 期。

阴法鲁:《利玛窦与欧洲教会音乐的东渐》,载《音乐研究》1982 年第 2 期。

王 柔:《西洋音乐传入中国考》,载《音乐研究》1982 年第 2 期。

万 依:《清代宫廷音乐》,载《故宫博物院院刊》1982 年第 2 期。

刘明澜:《论广陵琴派》,载《音乐研究》1982 年第 2 期。

武俊达:《曲牌〈山坡羊〉研究》,载《音乐学丛刊》第 2 辑(1982 年)。

杨沐等:《关于〈利玛窦与教会音乐的东传〉的通信》,载《音乐研究》1982 年第 4 期。

傅雪漪:《昆曲音乐浅谈》,载《人民音乐》1982 年第 10 期。

黎松寿:《十二平均律和它的创作者——朱载堉》,载《艺苑》1982 年第 4 期。

赵后起:〈十面埋伏〉作者辨析,载《艺苑》1982 年第 4 期。

凌其阵等:《溪山琴况》译注,载《乐府新声》1983 年第 1、2 期。

赵后起:朱载堉从学于何塘吗? 载《人民音乐》1983 年第 2 期。

傅雪漪:罕见的戏曲音乐《太古传宗》琵琶调,载《中国音乐》1984 年第 3 期。

黄翔鹏:律学史上的伟大成就及其思想启示,载《音乐研究》1984 年第 4 期。

李纯一:《律吕精义》旧稿撰成的年代,载《中国音乐学》1985 年创刊号。

吴毓清:《溪山琴况》论旨的初步研究,载《音乐研究》1985 年第 1 期。

郭树群:谈朱载堉的律学思想,载《音乐研究》1985 年第 2 期。

陈正生:朱载堉——“异径管律”分析,载《中国音乐学》1987 年第 1 期。

洛 秦:朱载堉十二平均律命运的思考,载《中国音乐学》1987 年第 2 期。

黄翔鹏:明末清乐歌曲八首,载《黄钟》1987 年第 4 期。

冯文慈:朱载堉珠算开方术述评,载《音乐研究》1987 年第 4 期。

钱仁康:《魏氏乐谱》考析,载《音乐艺术》1989 年第 4 期。

王震亚:西洋乐理输入探源,载《音乐研究》1990 年第 4 期。

戴 微:传人·传谱·传派——广陵琴派的历史沿革和艺术风格,载《音乐研究》1991 年第

2期。

- 李曙明:朱载堉律学思维的“自然之理”之管窥,载《中国音乐学》1991年第4期。
- 王迪:有关古琴律制的断代问题——与陈应时同志商榷,载《音乐研究》1991年第4期。
- 郑荣达:朱载堉三分损益顺逆相生律——新法密率的雏形,载《中国音乐学》1992年第2期。
- 乌兰杰:清代蒙古乐曲简论,载《音乐研究》1992年第2期。
- 成公亮:存见明代古琴谱中有纯律调弦法吗?载《中国音乐学》1992年第2期。
- 陈玉琛:聊斋俚曲溯源,载《中国音乐学》1992年第3期。
- 刘勇:朱载堉异径管律的测音研究,载《中国音乐学》1992年第4期。
- 陈应时:存见明代古琴谱中没有纯律调弦法吗?载《中国音乐学》1992年第4期。
- 杨桂香:明清乐——传承至日本长崎的中国音乐,载《中央音乐学院学报》1993年第1期。
- 蔡仲德:《李贽的音乐美学思想》,载《中国音乐学》1993年第2期。
- 刘明澜:《论昆曲唱腔的艺术美》,载《中国音乐学》1993年第3期。
- 郭树群:《论朱载堉的旋宫思想》,载《音乐研究》1993年第4期。
- 罗映辉:《清代宫廷燕乐研究》,载《中央音乐学院学报》1994年第1期。
- 郭树群:《朱载堉的音乐实践对其“新法密率”的影响》,载《中国音乐学》1994年第2期。
- 杨荫浏:《华秋苹资料闻见录》,载《中国音乐学》1994年第4期。
- 金建民:《〈弦索备考〉曲源考释》,载《音乐艺术》1994年第4期。
- 李来璋:《康熙与十四律》,载《黄钟》1996年第1期。
- 吴晓萍:《“弦索十三套”曲式结构研究》,载《中央音乐学院学报》1997年第1期。
- 郑祖襄:《关于〈太古传宗〉琵琶调乐谱的几个问题》,载《音乐学习与研究》1997年第1期。
- 刘晓静:《蒲松龄俚曲中的〈耍孩儿〉》,载《黄钟》2005年第1期。
- 姚艺君:《“声腔”词源考》,载《中国音乐》2005年第1期。
- 庄永平:《〈霸王卸甲〉考略》,载《乐府新声》2005年第2期。
- 蓝雪霏:《中国福建乐器和朝鲜乐器的关联》,载《音乐艺术》2005年第2期。
- 张翠兰:《〈清稗类钞〉洋琴史料考源》,载《南京艺术学院学报》2005年第4期。
- 徐元勇:《华秋苹〈借云馆小唱〉研究》,载《中国音乐》2005年第4期。
- 赵春婷:《五本明代藩王琴谱的内在关系及对明代琴学的影响》,载《音乐研究》2006年第1期。
- 刘存侠:《朱载堉异径管律的理论研究》,载《中央音乐学院学报》2006年第1期。
- 朱江书:《蜀派琴曲〈秋水〉研究》,载《黄钟》2006年第1期。
- (日)林谦三著、王耀华译:《明乐新考》,载《音乐艺术》2006年第3期。
- 张翠兰:《稀见清代扬琴史料二题》,载《中国音乐》2006年第3期。
- 王耀华:《中国传统音乐工尺谱之特色及其它(上)》,载《黄钟》2007年第1期。
- 郑荣达:《中日乐律调的比较研究》,载《黄钟》2007年第1期。
- 伍国栋:《环太湖地区的乐社传统——苏南“丝竹繁兴”的人文历史背景研究》,载《中国音乐》2007年第1期。
- 龚一:《多元多彩的传统古琴艺术》,载《南京艺术学院学报》2007年第2期。
- 戴念祖:《朱载堉神道碑文注》,载《中国音乐学》2007年第2期。
- 郑祖襄:《“南九宫”之疑——兼述与南曲谱相关的诸问题》,载《中国音乐学》2007年第2期。

附录

一、文本图像(W-TX)总目录

第一章

- 图 1-1 陕西西安半坡村遗址出土新石器时代一音孔陶埙(《中国音乐史图鉴》第 10 页)
- 图 1-2 浙江余姚河姆渡遗址出土新石器时代无音孔陶埙(《中国音乐史图鉴》第 10 页)
- 图 1-3 山西万荣县荆村出土新石器时代晚期二音孔陶埙(《中国音乐史图鉴》第 10 页)
- 图 1-4 浙江河姆渡遗址出土新石器时代骨哨(《中国音乐史图鉴》第 9 页)
- 图 1-5 河南舞阳贾湖遗址出土新石器时代骨笛(《中国音乐文物大系·河南卷》第 9 页)
- 图 1-6 甘肃永登乐山坪出土新石器时代陶鼓(《中国音乐文物大系·甘肃卷》第 23 页)
- 图 1-7 陕西华县井家堡出土仰韶文化(庙底沟类型)陶角(《中国音乐文物大系·天津陕西卷》第 11 页)
- 图 1-8 青海省大通县出土新石器时代晚期彩陶盆(《中国音乐史图鉴》第 2 页)

第二章

- 图 2-1 甘肃玉门市火烧沟遗址出土圆鱼形三音孔彩色陶埙(《中国音乐史图鉴》第 11 页)
- 图 2-2 河南辉县琉璃阁 150 号殷墓出土商代后期五音孔陶埙(《中国音乐史图鉴》第 12 页)
- 图 2-3 山西夏县东下冯遗址出土夏代石磬(《中国音乐史图鉴》第 13 页)
- 图 2-4 河南安阳武官村出土商代虎纹石磬(《中国音乐史图鉴》第 15 页)
- 图 2-5 北京故宫藏三件套商代编磬(《中国音乐史图鉴》第 16 页)
- 图 2-6 山西襄汾陶寺墓地出土鼍鼓(《中国音乐文物大系·山西卷》第 290 页)
- 图 2-7 河南安阳殷墟小屯妇好墓出土五件套编铙(《中国音乐史图鉴》第 19 页)
- 图 2-8 甲骨文“乐”字(《殷虚书契后编二卷》)

第三章

- 图 3-1 曾侯乙墓出土十弦琴(《中国音乐史图鉴》第 22 页)
- 图 3-2 湖北荆门郭店出土战国中期七弦琴(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 143 页)
- 图 3-3 山西侯马出土春秋中晚期晋国编钟(《上古出土乐器综论》图版 38)
- 图 3-4 河南淅川下寺 2 号春秋中期楚墓王孙诰编钟(《中国音乐文物大系·河南卷》第 87 页)
- 图 3-5 江苏六合程桥 1 号墓出土春秋末期编钟(《中国音乐文物大系·上海江苏卷》第 192 页)

- 图 3-6 湖北随县曾侯乙墓出土战国初期编钟(《中国乐器》第 20~21 页)
图 3-7 江苏六合程桥 2 号墓出土春秋末期编镈(《中国音乐文物大系·上海江苏卷》第 175 页)
图 3-8 湖北随县曾侯乙墓出土战国初期编磬(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 251 页)
图 3-9 湖北随县曾侯乙墓出土二十五弦瑟(《中国音乐史图鉴》第 22 页)
图 3-10 湖北随县曾侯乙墓出土十八簧笙(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 284 页)
图 3-11 湖北随县曾侯乙墓出土排箫(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 286 页)
图 3-12 湖北随县曾侯乙墓出土篪(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 288 页)
图 3-13 湖南长沙古坟垸西汉长沙王室墓出土筑(《中国音乐文物大系·湖南卷》第 223 页)
图 3-14 江苏吴县长桥出土战国筝(《中国音乐文物大系·上海江苏卷》第 248~249 页)
图 3-15 湖北随县曾侯乙墓出土“均”(《中国音乐史图鉴》第 22 页)

第四章

- 图 4-1 陕西秦始皇陵出土的秦代错金银“乐府”钮钟(《中国音乐史图鉴》第 30 页)
图 4-2 四川成都东乡青杠坡出土东汉鼓吹乐画像砖(《中国音乐史图鉴》第 50 页)
图 4-3 山东沂南出土东汉末(或魏晋)“百戏”画像石(《中国音乐史图鉴》第 31 页)
图 4-4 四川成都天迴山东汉墓出土击鼓说唱俑(《中国音乐史图鉴》第 40 页)
图 4-5 南京西善桥古墓出土南朝竹林七贤模印砖画像嵇康和荣启期的弹琴图(《中国音乐史图鉴》第 58 页)
图 4-6 湖南长沙马王堆 3 号汉墓出土笛结构图(《中国乐器图志》第 92 页)
图 4-7 南京西善桥古墓出土南朝竹林七贤模印砖画像阮咸弹圆形音箱琵琶图(《中国音乐史图鉴》第 62 页)
图 4-8 湖北鄂州七里界 4 号墓出土三国后期卧箜篌乐俑(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 173 页)
图 4-9 新疆且末扎滚鲁克墓地出土战国时期竖箜篌(《中国音乐文物大系·新疆卷》第 13 页)

第五章

- 图 5-1 琴曲《碣石调·幽兰》谱(《中国音乐史图鉴》第 59 页)
图 5-2 甘肃敦煌莫高窟北魏时期横抱曲项梨形音箱五弦琵琶图(《中国音乐史图鉴》第 62 页)
图 5-3 甘肃敦煌莫高窟北魏时期竖箜篌图(《中国音乐史图鉴》第 66 页)
图 5-4 山西云冈石窟北魏中期筚篥图(《中国音乐文物大系·山西卷》第 313 页)

第六章

- 图 6-1 陕西西安西郊出土一组唐代说唱俑(《中国音乐史图鉴》第 100 页)
图 6-2 北京故宫唐代传世琴“九霄环佩”(《中国音乐史图鉴》第 98 页)
图 6-3 宋代陈旸《乐书》“奚琴”图(《中国音乐史图鉴》第 125 页)
图 6-4 五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》局部(《中国音乐史图鉴》第 89 页)

- 图 6-5 甘肃敦煌莫高窟藏经洞发现“敦煌乐谱”局部(《中国音乐史图鉴》第 81 页)
图 6-6 唐燕乐二十八调表(《中国古代音乐史稿》上册第 261 页)

第七章

- 图 7-1 宋末陈元靓《事林广记》“唱赚”谱(《中国音乐史图鉴》第 107 页)
图 7-2 南宋姜白石画像和《扬州慢》谱(《中国音乐史图鉴》第 111 页)
图 7-3 河南偃师出土宋墓砖雕戏剧表演人物图像(《中国音乐史图鉴》第 113 页)
图 7-4 山西洪洞县明应王庙元代杂剧壁画(《中国音乐史图鉴》第 119 页)
图 7-5 山西曲沃县元代琵琶俑(《中国音乐文物大系·山西卷》第 220 页)
图 7-6 四川广元县罗家桥南宋墓出土石雕三弦图像(《中国音乐史图鉴》第 127 页)
图 7-7 甘肃榆林石窟第十窟元代壁画中的拉弦乐器(《中国音乐史图鉴》第 126 页)
图 7-8 北宋沈括《补笔谈》“二十八调”表(《中国古代音乐史稿》[上]第 432 页)
图 7-9 北宋宋仁宗《景祐乐髓新经》“八十四调”表(《中国古代音乐史稿》[上]第 438 页)
图 7-10 南宋张炎《词源》“八十四调”表(《中国古代音乐史稿》[上]第 439 页)

第八章

- 图 8-1 华秋苹《借云馆小唱》“三阳开泰”谱(《中国音乐史图鉴》第 137 页)
图 8-2 清光绪十年刊行“漱芳馆素卿歌俞调”图(《中国音乐史图鉴》第 142 页)
图 8-3 清人绘《北京民间风俗百图》中的“唱大鼓书”(《中国音乐史图鉴》第 141 页)
图 8-4 明代汤显祖的《牡丹亭》剧本插图(《中国音乐史图鉴》第 157 页)
图 8-5 清代《九宫大成南北词宫谱》戏曲曲牌(《中国音乐史图鉴》第 178 页)
图 8-6 清代沈蓉圃绘“同光十三绝”名伶图(《中国音乐史图鉴》第 162~163 页)
图 8-7 华秋苹《琵琶谱》“十面埋伏”谱(《中国音乐史图鉴》第 176 页)
图 8-8 清代《弦索备考》“十六板”谱(《中国音乐史图鉴》第 173 页)
图 8-9 明代朱载堉著作图(《中国音乐史图鉴》第 179 页)

二、文本谱例(W-PL)总目录

第一章

- W-PL1-1 陕西西安半坡村遗址新石器时代一音孔陶埙测音谱例(黄翔鹏:新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题[上],载《音乐论丛》第 1 辑)
W-PL1-2 山西万荣县荆村出土新石器时代晚期陶埙测音谱例(李纯一:《中国古代音乐史稿》第一分册·增订版第 22 页,人民音乐出版社 1985 年版)
W-PL1-3 山西省太原市郊义井村出土新石器时代晚期二音孔埙测音谱例(黄翔鹏:新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题[上],载《音乐论丛》第 1 辑)

第二章

- W – PL2 – 1 河南辉县琉璃阁 150 号殷墓(商代后期)出土五音孔陶埙测音音高(黄翔鹏:新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题[上],载《音乐论丛》第 1 辑)
- W – PL2 – 2 河南安阳小屯殷墓出土商代武丁时代五音孔陶埙测音音高(黄翔鹏:新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题[上],载《音乐论丛》第 1 辑)
- W – PL2 – 3 北京故宫藏三件套商代编磬测音音高(黄翔鹏:新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题[上],载《音乐论丛》第 1 辑)
- W – PL2 – 4 陕西扶风出土西周晚期“中义”编钟测音音高(黄翔鹏:新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题[上],载《音乐论丛》第 1 辑)
- W – PL2 – 5 河南安阳出土商代五音孔陶埙音高与音阶关系(黄翔鹏:新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题[上],载《音乐论丛》第 1 辑)

第三章

- W – PL3 – 1 湖北随县曾侯乙编钟甬钟音高表(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 316 页)
- W – PL3 – 2 《吕氏春秋·音律》“三分损益法”相生次序(《中国古代音乐史稿》第 87 页)
- W – PL3 – 3 曾侯乙墓钟磬铭文律名表(黄翔鹏:曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探)
- W – PL3 – 4 曾侯乙墓钟磬铭文阶名表(黄翔鹏:曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探)

第五章

- W – PL5 – 1 琴曲《梅花三弄》“主题”(《古琴曲集》第 51 页)

第六章

- W – PL6 – 1 琴歌:《阳关三叠》(《中国古代歌曲》第 146 页)
- W – PL6 – 2 琴歌:《胡笳十八拍》(第一拍和第十二拍)(《中国古代歌曲》第 123、129 页)
- W – PL6 – 3 歌曲:《霓裳中序第一》(《宋姜白石创作歌曲研究》第 42 页)

第七章

- W – PL7 – 1 歌曲:《鬲溪梅令》(《宋姜白石创作歌曲研究》第 39 页)
- W – PL7 – 2 歌曲:《杏花天影》(《宋姜白石创作歌曲研究》第 40 页)
- W – PL7 – 3 歌曲:《扬州慢》(《宋姜白石创作歌曲研究》第 43 页)
- W – PL7 – 4 杂剧—昆曲:《窦娥冤》第三折“斩窦”[端正好]、[滚绣球]、[叨叨令]曲牌(转引自金文达《中国古代音乐史》第 397~399 页)
- W – PL7 – 5 杂剧—昆曲:《单刀会》第四折“刀会”[新水令]、[驻马听]、[胡十八]曲牌(转引自金文达《中国古代音乐史》第 400~403 页)
- W – PL7 – 6 南戏—昆曲《拜月亭》“双拜”[二郎神慢]、[莺集御林啭]、[黄莺花下啼]曲牌(转引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册第 702~711 页)

第八章

W - PL8 - 1 《牡丹亭》“游园”中的〔皂罗袍〕曲牌(金文达《中国古代音乐史》第 552~553 页)

三、文本音响(W - YX)总目录

第三章

W - YX3 - 1 琴曲:《文王操》(《梧岗琴谱》,成功亮演奏)

W - YX3 - 2 琴曲:《流水》(《天闻阁琴谱》,管平湖演奏)

W - YX3 - 3 钟磬合奏:《楚商》(湖北省歌舞团演奏)

第四章

W - YX4 - 1 琴曲:《广陵散》(《神奇秘谱》,管平湖演奏)

第五章

W - YX5 - 1 琴曲:《碣石调·幽兰》(《古逸丛书》,管平湖演奏)

W - YX5 - 2 琴曲:《梅花三弄》(《琴谱谐声》,吴景略演奏)

W - YX5 - 3 琴曲:《酒狂》(《神奇秘谱》,龚一演奏)

第六章

W - YX6 - 1 琴歌:《阳关三叠》(《琴学入门》,蒋大伟演唱)

W - YX6 - 2 琴曲:《大胡笳》(《神奇秘谱》,管平湖演奏)

W - YX6 - 3 琴歌:《胡笳十八拍》(第一拍)(《琴适》,李元华演唱)

W - YX6 - 4 琴歌:《胡笳十八拍》(第十二拍)(《琴适》,李元华演唱)

W - YX6 - 5 琴曲:《离骚》(《神奇秘谱》,管平湖演奏)

W - YX6 - 6 歌曲:《霓裳中序第一》(《宋姜白石创作歌曲研究》,姜嘉锵演唱)

第七章

W - YX7 - 1 词调:〔念奴娇〕(《九宫大成南北词宫谱》,姜嘉锵演唱)

W - YX7 - 2 词调:〔鬲溪梅令〕(《宋姜白石创作歌曲研究》,周灵燕演唱)

W - YX7 - 3 词调:〔杏花天影〕(《宋姜白石创作歌曲研究》,单秀荣演唱)

W - YX7 - 4 词调:〔扬州慢〕(《宋姜白石创作歌曲研究》,单秀荣演唱)

W - YX7 - 5 散曲:〔黄莺儿〕(睢景臣词,《九宫大成南北词宫谱》,黄英演唱)

W - YX7 - 6 说唱:《九转货郎儿》(北方昆剧院,白云生演唱)

W - YX7 - 7 杂剧—昆曲:《窦娥冤》第三折“斩窦”〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕曲牌(江苏省昆剧院演出)

W - YX7 - 8 杂剧—昆曲(视频):《单刀会》“刀会”〔新水令〕、〔驻马听〕曲牌(北方昆剧院)

- W - YX7 - 9 南戏—昆曲:《拜月亭》“双拜”[二郎神慢]、[莺集御林啭]、[黄莺花下啼]曲牌
(中国艺术研究院音乐研究所)
- W - YX7 - 10 琴曲:《潇湘水云》(《五知斋琴谱》等参合,吴景略演奏)
- W - YX7 - 11 琵琶曲:《海青拿天鹅》(《养正轩琵琶谱》,林石城演奏)

第八章

- W - YX8 - 1 河北张家口民歌:《种大烟》(中国艺术研究院音乐研究所)
- W - YX8 - 2 山东惠民民歌:《四月石榴火样红》(中国艺术研究院音乐研究所)
- W - YX8 - 3 河北开滦民歌:《矿工苦》(中国艺术研究院音乐研究所)
- W - YX8 - 4 吴畹卿《天韵社曲谱》:“山门六喜”(中国艺术研究院音乐研究所)
- W - YX8 - 5 华秋苹《借云馆小唱》:“三阳开泰”(中国艺术研究院音乐研究所)
- W - YX8 - 6 苏州弹词陈调唱腔:《林冲·踏雪》
- W - YX8 - 7 苏州弹词俞调唱腔:《宫怨》
- W - YX8 - 8 苏州弹词马调唱腔:《紫娟夜叹》
- W - YX8 - 9 刘宝全演唱京韵大鼓《大西厢》
- W - YX8 - 10 白云鹏演唱京韵大鼓:《黛玉焚稿》
- W - YX8 - 11 汤显祖《牡丹亭》“游园”(视频):[皂罗袍]、[好姐姐]曲牌(江苏省昆剧院演出)
- W - YX8 - 12 洪昇《长生殿》“小宴”(视频):[粉蝶儿]、[石榴花]曲牌(上海昆剧院)
- W - YX8 - 13 谭鑫培唱腔:《秦琼卖马》
- W - YX8 - 14 谭鑫培唱腔:《洪洋洞》
- W - YX8 - 15 琵琶曲:《十面埋伏》(刘德海演奏)
- W - YX8 - 16 琵琶曲:《武林逸韵》(《养正轩琵琶谱》林石城演奏)
- W - YX8 - 17 琵琶曲:《塞上曲》(刘德海演奏)
- W - YX8 - 18 弦索十三套:《十六板》(中央音乐学院演出)

四、拓展资源图像(T - TX)总目录

第一章

- T - TX1 - 1 陕西临潼姜寨遗址出土姜寨二期二音孔埙 (《中国音乐文物大系·天津陕西卷》第9页)
- T - TX1 - 2 河南偃师二里头遗址出土庙底沟文化二期一音孔埙 (《中国音乐文物大系·河南卷》第19页)
- T - TX1 - 3 江苏吴江梅堰新石器时代遗址出土骨哨(《中国音乐史图鉴》第9页)
- T - TX1 - 4 陕西长安县龙山文化遗址出土新石器时代晚期陶钟(《中国音乐史图鉴》第17页)
- T - TX1 - 5 山东邹城出土大汶口文化陶鼓(《中国音乐文物大系·山东卷》第188页)
- T - TX1 - 6 河南郑州大河村仰韶文化遗址出土陶铃(《中国音乐文物大系·河南卷》第45页)
- T - TX1 - 7 甘肃庆阳野林寺沟出土马家窑文化曲颈陶响器 (《中国音乐文物大系·甘肃

卷》第 12 页)

- T - TX1 - 8 广西宁明县花山崖壁画远古骆越民族乐舞(《中国音乐史图鉴》第 4 页)

第二章

- T - TX2 - 1 河南安阳殷墟侯家庄 1001 号墓出土商代骨制五音孔陶埙 (《中国音乐史图鉴》第 12 页)
- T - TX2 - 2 山西襄汾陶寺墓地出土夏代石磬(《中国音乐史图鉴》第 13 页)
- T - TX2 - 3 河南安阳小屯村北出土商代龙纹石磬(《中国音乐史图鉴》第 14 页)
- T - TX2 - 4 河南禹县范石乡出土龙山文化晚期石磬(《中国音乐文物大系·河南卷》第 53 页)
- T - TX2 - 5 河南偃师二里头出土石磬 (属二里头文化三期) (《中国音乐文物大系·河南卷》第 54 页)
- T - TX2 - 6 湖北崇阳出土商代晚期铜鼓(《中国音乐史图鉴》第 20 页)
- T - TX2 - 7 北京故宫博物院所藏商代兽面纹大铙(《中国音乐文物大系·北京卷》第 32 页)
- T - TX2 - 8 北京故宫藏西周四虎镈(《中国音乐文物大系·北京卷》第 45 页)
- T - TX2 - 9 上海博物馆藏西周早期晋侯稣编钟之一 (《中国音乐文物大系·上海江苏卷》第 35 页)
- T - TX2 - 10 陕西扶风西周铜器窖藏出土西周晚期“中义”编钟之一 (《中国音乐文物大系·天津陕西卷》第 53 页)
- T - TX2 - 11 陕西扶风西周铜器窖藏出土西周晚期“柞钟”编钟之一 (《中国音乐文物大系·天津陕西卷》第 57 页)
- T - TX2 - 12 北京故宫博物院藏清代柷(《中国音乐文物大系·北京卷》第 161 页)
- T - TX2 - 13 北京故宫博物院藏清代敔(《中国音乐文物大系·北京卷》第 162 页)

第三章

- T - TX3 - 1 明代朱权《神奇秘谱》“高山”“流水”(《琴曲集成》第一集第 108 ~ 109 页)
- T - TX3 - 2 河南信阳长台关 1 号楚墓出土春秋编钟(《中国音乐史图鉴》第 18 页)
- T - TX3 - 3 河南新郑金城路出土春秋中期编钟(《中国音乐文物大系·河南卷》第 113 页)
- T - TX3 - 4 上海博物馆藏春秋晚期邵钟(《中国音乐文物大系·上海江苏卷》第 55 页)
- T - TX3 - 5 河南淅川下寺 2 号墓出土编磬(《中国音乐文物大系·河南卷》第 60 ~ 61 页)
- T - TX3 - 6 湖北江陵出土战国编磬(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 77 页)
- T - TX3 - 7 湖北当阳曹家岗 5 号墓出土春秋晚期瑟 (《中国音乐文物大系·湖北卷》第 128 页)
- T - TX3 - 8 河南淅川下寺 1 号墓出土春秋晚期石排箫 (《中国音乐文物大系·河南卷》第 14 页)
- T - TX3 - 9 湖南长沙马王堆 1 号汉墓彩绘棺头当“击筑图”(《中国音乐史图鉴》第 55 页)
- T - TX3 - 10 河南新野出土西汉晚期画像砖“高渐离击筑”(《中国音乐文物大系·河南卷》第 194 ~ 195 页)
- T - TX3 - 11 湖北随县曾侯乙墓室(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 192 页)

- T - TX3 - 12 湖北随县曾侯乙建鼓(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 264 页)
T - TX3 - 13 湖北随县曾侯乙小鼓(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 265 页)
T - TX3 - 14 湖北随县曾侯乙悬鼓(《中国音乐文物大系·湖北卷》第 266 页)

第四章

- T - TX4 - 1 四川新都出土汉骑吹画像砖(《中国音乐史图鉴》第 52 页)
T - TX4 - 2 河南邓县南朝墓出土彩色鼓吹画像砖(《中国音乐史图鉴》第 52 页)
T - TX4 - 3 汉代出土汉代说唱俑(《中国音乐史图鉴》第 41 页)
T - TX4 - 4 湖南长沙马王堆 3 号墓出土汉初七弦琴(《中国音乐史图鉴》第 56 页)
T - TX4 - 5 四川资阳出土汉代弹琴唱歌俑(《中国音乐史图鉴》第 57 页)
T - TX4 - 6 四川乐山虎头湾出土东汉画像石圆形音箱琵琶图(《中国音乐文物大系·四川卷》第 182 页)
T - TX4 - 7 甘肃敦煌石窟北魏壁画圆形音箱琵琶图(《中国音乐史图鉴》第 64 页)
T - TX4 - 8 辽阳棒台东汉晚期古墓壁画直项梨形音箱琵琶(《中国音乐史图鉴》第 59 页)
T - TX4 - 9 辽宁辑安北魏古墓藻井壁画卧箜篌图(《中国音乐史图鉴》第 65 页)
T - TX4 - 10 吉林辑安高句丽古墓壁画(约 4、5 世纪)卧箜篌图(《中国音乐史图鉴》第 65 页)

第五章

- T - TX5 - 1 甘肃敦煌莫高窟 288 窟北魏壁画梨形音箱曲项琵琶(《中国音乐史图鉴》第 60 页)
T - TX5 - 2 新疆拜城克孜尔石窟第 47 窟 4 世纪竖箜篌图(《中国音乐文物大系·新疆卷》第 43 页)
T - TX5 - 3 新疆拜城克孜尔石窟第 38 窟晋代凤首箜篌图(《中国音乐史图鉴》第 68 页)
T - TX5 - 4 四川成都彭山出土梁代石刻观音造像佛座下乐人奏梨形音箱曲项琵琶(《中国音乐史图鉴》第 61 页)
T - TX5 - 5 南京邓府山出土六朝时期鸟兽人物罐盖乐人奏梨形音箱琵琶(《中国音乐史图鉴》第 61 页)

第六章

- T - TX6 - 1 日本奈良正仓院保存唐代乐器(《中国音乐史图鉴》第 103 页)
T - TX6 - 2 宋代陈暘《乐书》“轧筝”图(《中国音乐史图鉴》第 125 页)
T - TX6 - 3 江西明益庄王墓出土奏轧筝俑(《中国音乐史图鉴》第 125 页)
T - TX6 - 4 甘肃敦煌莫高窟 390 窟壁画隋代乐队(《中国音乐史图鉴》第 76 页)
T - TX6 - 5 甘肃敦煌莫高窟 220 窟唐乐舞图(左边乐队)(《中国音乐史图鉴》第 77 页)
T - TX6 - 6 甘肃敦煌莫高窟 220 窟唐乐舞图(右边乐队)(《中国音乐史图鉴》第 77 页)
T - TX6 - 7 四川成都五代前蜀王建墓石棺床乐舞石刻(正面)(《中国音乐史图鉴》第 92 页)
T - TX6 - 8 王建墓击羯鼓图(《中国音乐史图鉴》第 93 页)
T - TX6 - 9 王建墓击铜钹图(《中国音乐史图鉴》第 93 页)
T - TX6 - 10 王建墓吹贝图(《中国音乐史图鉴》第 93 页)

- T - TX6 - 11 王建墓吹笙图(《中国音乐史图鉴》第 93 页)
T - TX6 - 12 王建墓吹叶图(《中国音乐史图鉴》第 93 页)
T - TX6 - 13 王建墓弹竖箜篌图(《中国音乐史图鉴》第 93 页)
T - TX6 - 14 王建墓吹筚篥图(《中国音乐史图鉴》第 94 页)
T - TX6 - 15 王建墓弹筝图(《中国音乐史图鉴》第 94 页)
T - TX6 - 16 王建墓吹排箫图(《中国音乐史图鉴》第 94 页)
T - TX6 - 17 王建墓吹篪图(《中国音乐史图鉴》第 94 页)
T - TX6 - 18 王建墓击拍板图(《中国音乐史图鉴》第 94 页)
T - TX6 - 19 王建墓弹琵琶图(《中国音乐史图鉴》第 95 页)
T - TX6 - 20 王建墓击都昙鼓图(《中国音乐史图鉴》第 95 页)
T - TX6 - 21 王建墓击和鼓图(《中国音乐史图鉴》第 95 页)
T - TX6 - 22 王建墓吹横笛图(《中国音乐史图鉴》第 95 页)
T - TX6 - 23 王建墓吹筚篥图(《中国音乐史图鉴》第 96 页)
T - TX6 - 24 王建墓击羯鼓图(《中国音乐史图鉴》第 96 页)
T - TX6 - 25 王建墓击鸡娄鼓图(《中国音乐史图鉴》第 96 页)
T - TX6 - 26 王建墓击答腊鼓图(《中国音乐史图鉴》第 96 页)
T - TX6 - 27 王建墓击毛员鼓图(《中国音乐史图鉴》第 96 页)
T - TX6 - 28 《韩熙载夜宴图》中的乐舞部分(一),(《中国音乐史图鉴》第 88 页)
T - TX6 - 29 《韩熙载夜宴图》中的乐舞部分(二),(《中国音乐史图鉴》第 88 页)
T - TX6 - 30 传南唐周文矩《合乐图》(部分)(《中国音乐史图鉴》第 88 页)
T - TX6 - 31 唐画《宫乐图》(《中国音乐史图鉴》第 90 页)
T - TX6 - 32 敦煌藏经洞“二十字谱”(P.3539)(《中国音乐史图鉴》第 81 页)
T - TX6 - 33 《风雅十二诗谱》(《中国音乐史图鉴》第 131 页)
T - TX6 - 34 元代熊朋来《瑟谱》(《中国音乐史图鉴》第 131 页)

第七章

- T - TX7 - 1 宋末陈元靓《事林广记》唱赚图(《中国音乐史图鉴》第 106 页)
T - TX7 - 2 四川广元县罗家桥南宋墓石刻唱赚图(《中国音乐史图鉴》第 106 页)
T - TX7 - 3 姜白石琴歌《古怨》(《琴曲集成》第一册第 7 页)
T - TX7 - 4 姜白石《越九歌·帝舜楚调》(《姜白石词编年笺校》第 119 页)
T - TX7 - 5 姜白石《鬲溪梅令》(《白石诗词集》第 92 页)
T - TX7 - 6 姜白石《杏花天影》(《白石诗词集》第 92 页)
T - TX7 - 7 宋代张泽端《清明上河图》中的说唱场面(《中国音乐史图鉴》第 105 页)
T - TX7 - 8 宋代杂剧绢画《眼药酸》(《中国音乐史图鉴》第 117 页)
T - TX7 - 9 宋代杂剧绢画“末色”(《中国音乐史图鉴》第 117 页)
T - TX7 - 10 河南温县宋墓出土杂剧人物砖雕(《中国音乐史图鉴》第 113 页)
T - TX7 - 11 山西稷山马村金代段氏墓群出土杂剧砖雕乐队(一),(《中国音乐史图鉴》第 114 页)

- T - TX7 - 12 山西稷山马村金代段氏墓群出土杂剧砖雕乐队(二),(《中国音乐史图鉴》第 115 页)
- T - TX7 - 13 山西稷山马村金代段氏墓群出土杂剧砖雕乐队(三),(《中国音乐史图鉴》第 115 页)
- T - TX7 - 14 山西侯马金代董玘坚墓杂剧小舞台(《中国音乐史图鉴》第 116 页)
- T - TX7 - 15 元代戏剧家王实甫《西厢记》剧本插图(《中国音乐史图鉴》第 120 页)
- T - TX7 - 16 清代叶怀庭《纳书楹曲谱》西厢记插图(《中国音乐史图鉴》第 121 页)
- T - TX7 - 17 明代《永乐大典》载元代南戏《小孙屠》剧本(《中国音乐史图鉴》第 123 页)
- T - TX7 - 18 宋末陈元靓《事林广记》中的“管色指法”(《中国音乐史图鉴》第 112 页)
- T - TX7 - 19 河南焦作西冯封金墓出土弹三弦乐俑(残)(《中国音乐史图鉴》第 127 页)
- T - TX7 - 20 传世明代制作火不思(《中国音乐史图鉴》第 130 页)

第八章

- T - TX8 - 1 清代汤斯质等编《太古传宗》琵琶调乐谱(《中国音乐史图鉴》第 177 页)
- T - TX8 - 2 《魏氏乐谱》(《中国音乐史图鉴》第 180 页)
- T - TX8 - 3 清代苏州弹词艺人马如飞(《中国音乐史图鉴》第 142 页)
- T - TX8 - 4 明刊本《金瓶梅词话》海盐腔演出插图(《中国音乐史图鉴》第 154 页)
- T - TX8 - 5 清光绪年间北京茶园演戏图(《中国音乐史图鉴》第 160 页)
- T - TX8 - 6 清代徐祺《五知斋琴谱》(《中国音乐史图鉴》第 172 页)
- T - TX8 - 7 沈浩初《养正轩琵琶谱》(《中国音乐史图鉴》第 177 页)
- T - TX8 - 8 李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》(《中国音乐史图鉴》第 176 页)
- T - TX8 - 9 沈绍周《瀛州古调》(《中国音乐史图鉴》第 177 页)
- T - TX8 - 10 明代朱载堉《灵星小舞谱》(《中国音乐史图鉴》第 179 页)

五、拓展资源谱例(T - PL)总目录

第三章

- T - PL3 - 1 琴曲《流水》谱(《天闻阁琴谱》,载《古琴曲集》第一集第 38 ~ 44 页)

第四章

- T - PL4 - 1 琴曲《广陵散》(节本)(《神奇秘谱》,载龚一《古琴演奏法》第 103 ~ 108 页)

第五章

- T - PL5 - 1 琴曲《幽兰》(《古琴曲集》第一集第 1 ~ 6 页)
- T - PL5 - 2 琴曲《梅花三弄》(《古琴曲集》第一集第 57 ~ 62 页)
- T - PL5 - 3 琴曲《酒狂》(《古琴曲集》第二集第 59、60 页)

第六章

- T - PL6 - 1 琴曲:《大胡笳》(《神奇秘谱》,载《古琴曲集》第二集第 61 ~ 75 页)
T - PL6 - 2 琴曲:《离骚》(《神奇秘谱》,载袁静芳编著《中国传统器乐名著分析研究》下册第 188 ~ 198 页,中央音乐学院油印教材)
T - PL6 - 3 歌曲:《醉吟商小品》(姜白石歌曲,杨荫浏译谱,载孙玄龄、刘东升编《中国古代歌曲》第 6 页)

第七章

- T - PL7 - 1 昆曲:《鱼儿赚》(杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第 305 ~ 306 页)
T - PL7 - 2 词调:《念奴娇》(《九宫大成》原谱,《中国古代歌曲》第 39 页译谱)
T - PL7 - 3 说唱:《董西厢》(《九宫大成南北词宫谱选译》第 29 ~ 31 页)
T - PL7 - 4 说唱:《九转货郎儿》(杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册第 481 ~ 485 页)
T - PL7 - 5 琴曲:《潇湘水云》(《古琴曲集》第一集第 181 ~ 189 页)
T - PL7 - 6 琵琶曲:《海青拿天鹅》(《养正轩琵琶谱》第 69 ~ 81 页)

第八章

- T - PL8 - 1 小曲《山门六喜》(杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册第 764 ~ 769 页)
T - PL8 - 2 小曲《三阳开泰》(杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册第 781 ~ 784 页)
T - PL8 - 3 琴曲:《平沙落雁》(《古琴曲集》第一集第 235 ~ 238 页)
T - PL8 - 4 琵琶曲:《武林逸韵》(《养正轩琵琶曲》第 8 ~ 22 页)
T - PL8 - 5 琵琶曲:《塞上曲》(《平湖派琵琶曲 13 首》第 124 ~ 131 页)
T - PL8 - 6 弦索十三套:《十六板》(部分)(《弦索十三套》第一集第 26 ~ 33 页)

六、拓展资源音响(T - YX)总目录

第一章

- T - YX1 - 1 坨独奏:《哀郢》(湖北省歌舞团演出)
T - YX1 - 2 山西万荣县荆村出土新石器时代二音孔埙测音音响(中国艺术研究院音乐研究所)

第二章

- T - YX2 - 1 河南安阳武官村出土商代虎纹大磬测音音响(中国艺术研究院音乐研究所)
T - YX2 - 2 陕西扶风出土西周晚期“中义”编钟测音音响(中国艺术研究院音乐研究所)

第三章

- T - YX3 - 1 编钟与古琴:《幽兰》(湖北省歌舞团演奏)
T - YX3 - 2 排箫独奏:《黄鸟》(湖北省歌舞团演奏)
T - YX3 - 3 簧独奏:《云》(湖北省歌舞团演奏)

第六章

T-YX6-1 歌曲:《菩萨蛮》(《碎金词谱》,李元华演唱)

T-YX6-2 歌曲:《忆江南》(《碎金词谱》,李元华演唱)

第七章

T-YX7-1 苏州弹词:《山歌调》(中国艺术研究院音乐研究所)

T-YX7-2 词调:《西江月》(《九宫大成南北词宫谱》,李元华演唱)

T-YX7-3 词调:《醉花阴》(《碎金词谱》,李元华演唱)

T-YX7-4 姜白石《越九歌》:[帝舜楚调](单秀荣演唱)

T-YX7-5 姜白石歌曲:[凄凉犯](《宋姜白石歌曲研究》,姜嘉锵演唱)

T-YX7-6 诸宫调:《董西厢》(选段)(《九宫大成南北词宫谱》,中国艺术研究院音乐研究所)

T-YX7-7 杂剧—昆曲(视频):《西厢记》“惊艳”(北方昆剧院)

T-YX7-8 琴曲:《渔歌》(《西麓堂琴统》,龚一演奏)

第八章

T-YX8-1 蒲松龄俚曲:《玉娥郎》

T-YX8-2 《魏氏乐谱》:“陇头行”(杨荫浏译谱,姜嘉锵演唱)

T-YX8-3 《魏氏乐谱》:“长歌行”(杨荫浏译谱,董华演唱)

T-YX8-4 苏州弹词“雨夹雪”夏调:《黛玉焚稿》

T-YX8-5 琴曲:《平沙落雁》(《琴学丛书》,管平湖演奏)

T-YX8-6 琵琶曲:《月儿高》(《养正轩琵琶谱》,林石城演奏)

T-YX8-7 琵琶曲:《霸王卸甲》(刘德海演奏)

T-YX8-8 江苏《十番曲·一封书》(中央广播民族乐团演奏)

T-YX8-9 江苏《十番锣鼓·下西风》(中国艺术研究院音乐研究所)

T-YX8-10 朱载堉《灵星小舞谱·豆叶黄》(杨荫浏译谱,董华演唱)

T-YX8-11 朱载堉《灵星小舞谱·金字经》(杨荫浏译谱,黄英演唱)

七、拓展资源释文(T-SW)总目录

第一章

T-SW1-1 葛天氏之乐(杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第5、6页)

T-SW1-2 黄帝令伶伦作律(吉联抗《吕氏春秋中的音乐史料》第19、22页)

T-SW1-3 舜命夔典乐(江灏、钱宗武译注《今古文尚书全译》第33、34、59、63、65、66、67页)

T-SW1-4 东、南、西、北音(吉联抗《吕氏春秋中的音乐史料》第27~30页)

第二章

T-SW2-1 《九辩》、《九歌》、《九招》(袁珂《山海经全译》第316页)

- T-SW2-2 九歌(吉联抗辑译《春秋战国音乐史料》第5、29、33页)
- T-SW2-3 墨子“非乐”(吉联抗译注《墨子·非乐》第17页)
- T-SW2-4 侈乐(吉联抗辑译《吕氏春秋中的音乐史料》第9页)
- T-SW2-5 时日曷喪?(江灝、钱宗武译注《今古文尚书全译》第113页)
- T-SW2-6 《桑林》(吉联抗辑译《春秋战国音乐史料》第13页)
- T-SW2-7 “声淫及商,何也?”(吉联抗译注《乐记》第48、49页)
- T-SW2-8 諱曠(吉联抗辑译《春秋战国音乐史料》第39、40页)
- T-SW2-9 乐德、乐语、乐舞
- T-SW2-10 大吕、姑洗(杨伯峻、徐提译:《白话左传》第425页)
- T-SW2-11 释“十二律”(鄖国义等《国语译注》第101、102页)
- T-SW2-12 “七律者何?”(鄖国义等《国语译注》第102、103页)

第三章

- T-SW3-1 中山之地民间音乐(吉联抗辑译《春秋战国音乐史料》第95、96页)
- T-SW3-2 赵世家烈侯好音(吉联抗辑译《春秋战国音乐史料》第71页)
- T-SW3-3 《大武》中的“乱”(吉联抗译注《乐记》第30、31、42、49页)
- T-SW3-4 《诗经·召南》“野有死麕”(袁梅《诗经译注》第119、120页)
- T-SW3-5 师乙赐歌(吉联抗译注《乐记》第53、54页)
- T-SW3-6 孔子学鼓琴师襄子(吉联抗辑译《春秋战国音乐史料》第79页)
- T-SW3-7 伯牙学琴
- T-SW3-8 《管子》“三分损益法”
- T-SW3-9 “乐其可知也”(杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第74页)
- T-SW3-10 《非乐》(吉联抗译注《墨子·非乐》第15页)
- T-SW3-11 “大音希声”(陈鼓应《老子注译及评价》第229、230页)
- T-SW3-12 《乐记》部分文字(吉联抗译注《乐记》第1、3、30页,蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》上册第232、234、235、247页)

第四章

- T-SW4-1 汉乐府(吉联抗《秦汉音乐史料》第54、62、67、71页)
- T-SW4-2 张衡《西京赋》中的“百戏”描述(《文选全译》第一册第128页)
- T-SW4-3 《古今乐录》“平、清、瑟、楚”调

第五章

- T-SW5-1 《魏书·乐志》论“清商乐”(吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》第94页)
- T-SW5-2 王僧虔论“三调”(吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》第169页)
- T-SW5-3 桓伊“弄三调”(吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》第24、25页)
- T-SW5-4 北魏时期外来音乐(吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》第101、102页)
- T-SW5-5 北朝外来各部音乐(吉联抗《隋唐五代音乐史料》第67~69页)

T-SW5-6 嵇康《声无哀乐论》选段(吉联抗译注《嵇康·声无哀乐论》第14、15、16、28、41、42、43页)

第六章

T-SW6-1 唐太宗论乐(蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》第460、461页)

八、拓展资源文献史料(T-WXSL)总目录

第四章

T-WXSL4-1 汉饶歌十八曲(《宋书·乐志》卷21)

T-WXSL4-2 《乐府诗集》“相和歌辞”(《乐府诗集》卷26、30、34、38)

第五章

T-WXSL5-1 《乐府诗集》“清商曲辞—吴声歌曲”(《乐府诗集》卷44、45)

T-WXSL5-2 《乐府诗集》“清商曲辞—西曲歌”(《乐府诗集》卷47、48)

T-WXSL5-3 《古今乐录》“梁鼓角横吹曲”和“乐府胡吹旧曲”(《乐府诗集》卷25)

第六章

T-WXSL6-1 《教坊记》“曲子”名录(《教坊记》，载《中国古代戏曲论著集成》第一册第14~17页)

T-WXSL6-2 “敦煌曲子词”选录(任半塘《敦煌歌辞总编》第121、146、316、326、485页)

T-WXSL6-3 “王昭君变文”节录(王重民等《敦煌变文集》上册第103~104页)

T-WXSL6-4 “天宝十三载改诸乐名”(《唐会要》上册第718~721页)

T-WXSL6-5 唐代乐器(《旧唐书·音乐志》卷29)

第七章

T-WXSL7-1 词:[木兰花]与其变体(《词律辞典》第493、758、1151页)

T-WXSL7-2 词:[浣溪沙]和[摊破浣溪沙](《词律辞典》第461、463页)

T-WXSL7-3 词:[四犯剪梅花](《词律辞典》第1078页)

T-WXSL7-4 《董西厢》卷一“一宫之中单曲牌”(《董解元西厢记》第11页)

T-WXSL7-5 《董西厢》卷一“一宫之中重复单曲牌加尾声”(《董解元西厢记》第3页)

T-WXSL7-6 《董西厢》卷一“一宫之中若干曲牌加尾声”(《董解元西厢记》第7页)

T-WXSL7-7 “总叙诀”、“八犯诀”、“四犯诀”、“寄煞诀”(《中国古代音乐史料辑要》第一辑第724页)

第八章

T-WXSL8-1 《神奇秘谱》目录(《琴曲集成》第一册第96~97页)

T-WXSL8-2 《养正轩琵琶谱》“曲情赘语”和“自序”(《养正轩琵琶谱》第III页和第143页)



图 1-5 河南舞阳贾湖遗址出土
新石器时代骨笛

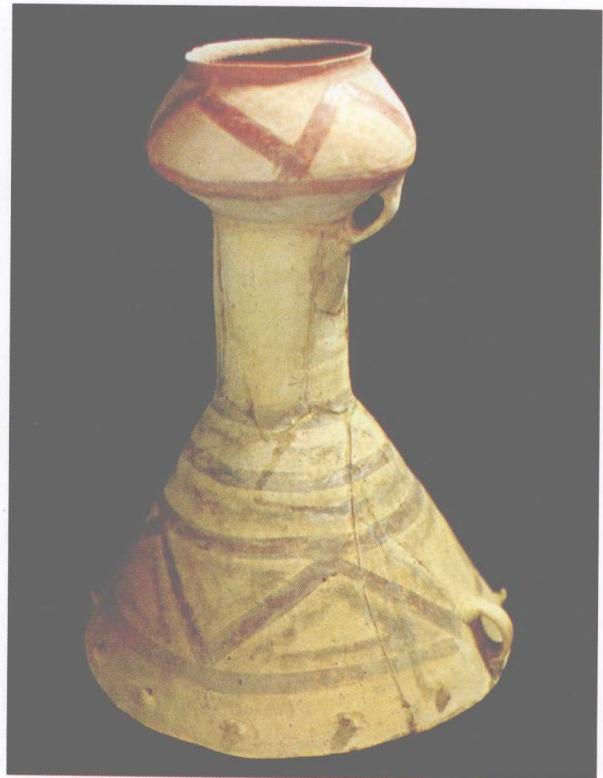


图 1-6 甘肃永登乐山坪出土
新石器时代陶鼓

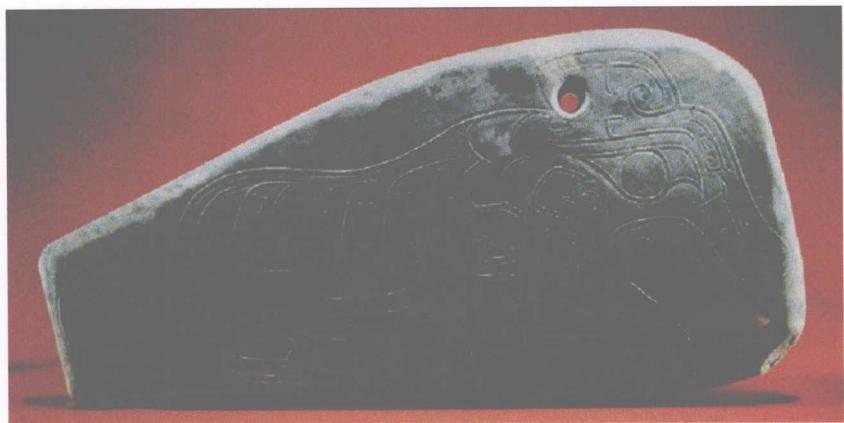


图 2-4 河南安阳武官村出土商代虎纹石磬



图 1-8 青海省大通县出土
新石器时代晚期彩陶盆

图 2-6 山西襄汾陶寺墓地出土鼍鼓



图 3-4 河南淅川下寺 2 号春秋中期楚墓王孙浩编钟

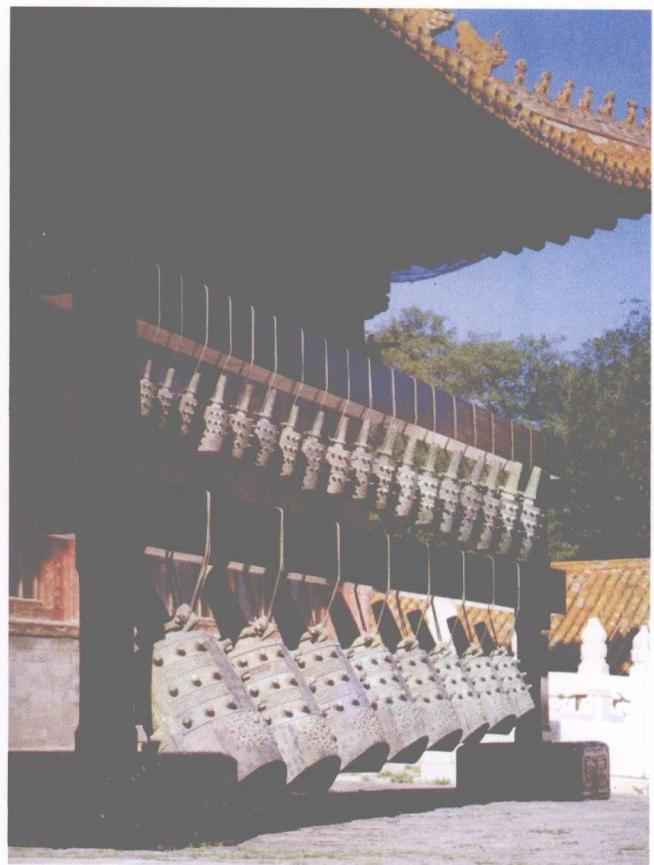


图 2-7 河南安阳殷墟小屯妇好墓出土五件套编铙

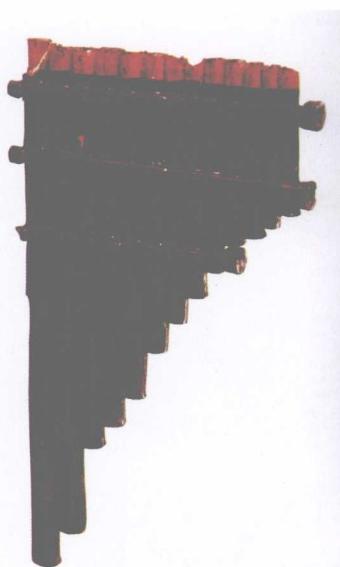


图 3-11 湖北随县曾侯乙墓出土排箫



图 3-13 湖南长沙古坟垸西汉长沙王室墓出土筑

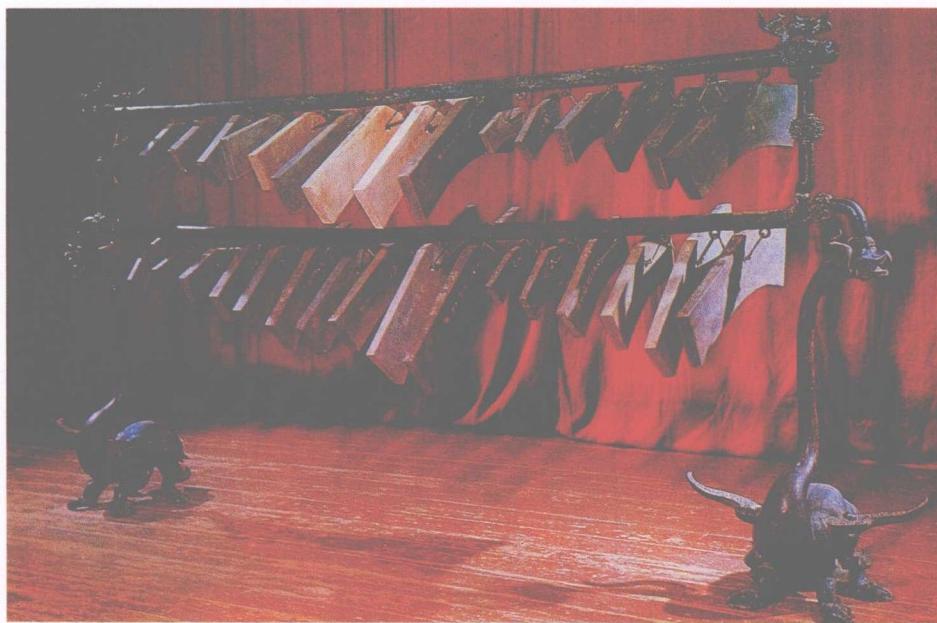


图 3-8 湖北随县曾侯乙墓出土战国初期编磬

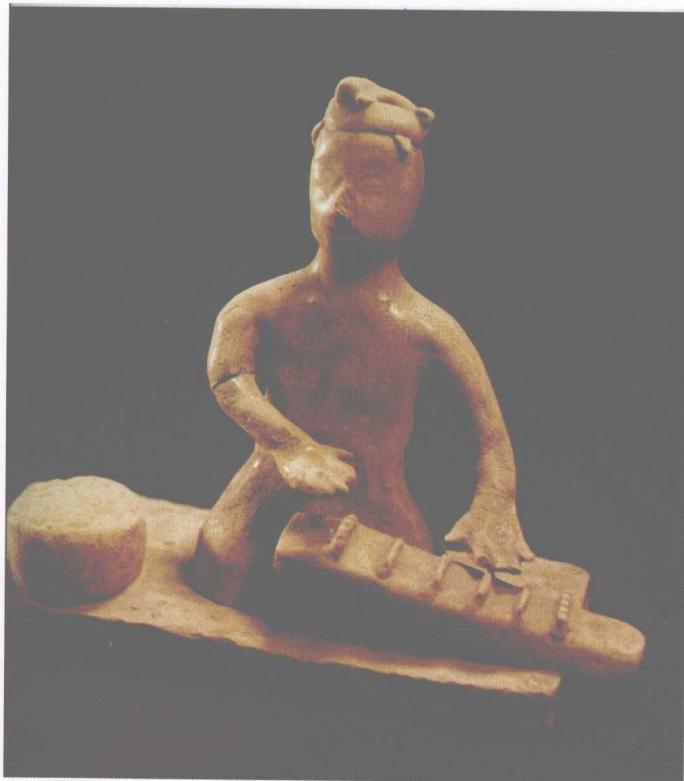


图 4-8 湖北鄂州七里界 4 号墓出土
三国后期卧箜篌乐俑



图 4-9 新疆且末扎滚鲁克墓地出土战国时期竖箜篌

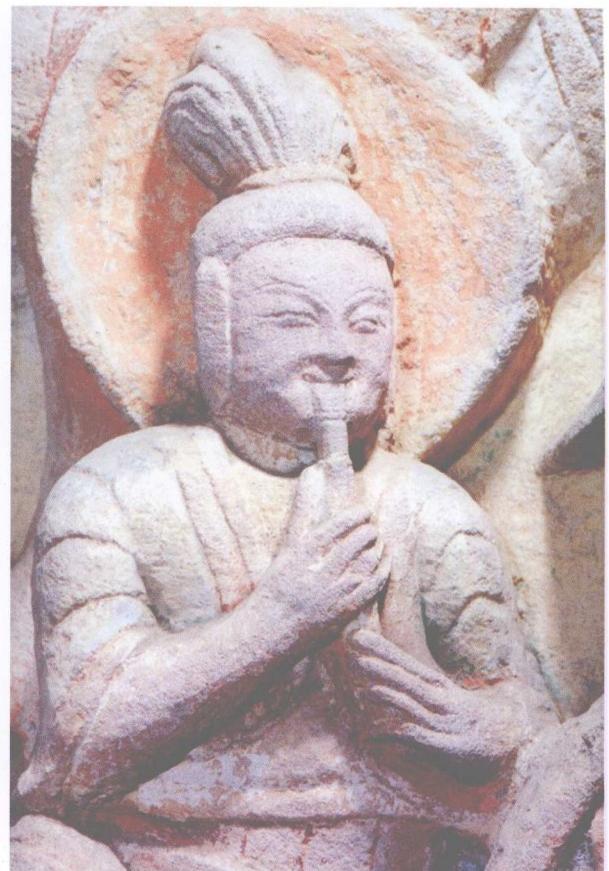


图 5-4 山西云冈石窟北魏中期筚篥图



图 6-4 五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》(局部)



图 7-4 山西洪洞县明应王庙
元代杂剧壁画

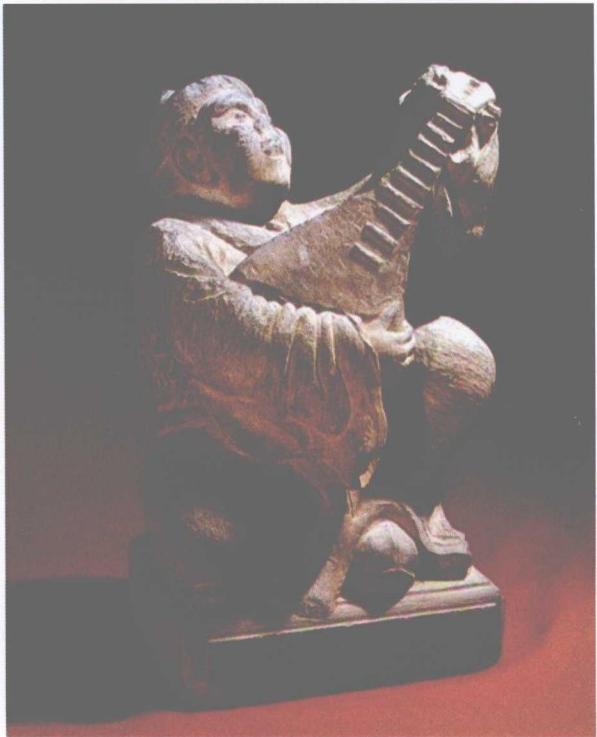


图 7-5 山西曲沃县元代琵琶俑



图 8-3 清人绘《北京民间风俗百图》中的“唱大鼓书”

八五板	第五筝	胡絃子	琵琶	八板	第五筝	胡絃子	琵琶	八板	第五筝	胡絃子	琵琶	八板	第五筝	胡絃子	琵琶	
工四上上六上	工六六六六六	尺工工工工工		六六六六六	六尺尺尺尺九			上上上上上上								
尺上合、七四	尺只尺尺工工	六六六六五			工立工	工										
上合 合工上	上工工工工工	尺只尺尺尺尺		六五	六六六六六			合工工尺工合								
四四四	尺尺立四只	工工工工工		五五	五五			四只工上								
四四上四上上	四上上上合上	六六六尺五		上六六六五	尺尺尺五			上上上六五合上								
上上上上	上上上上	六六六六		工工工工工	工工工工工			工工工工工工								
上	工合	六工		五	尺上	工只工	只	工只工只工五上								
尺尺尺尺只	四上上上尺上	五工六工六五		上六六六六	上尺尺尺上	尺尺上		上四四四六合								
六工工工工六	上工合	六尺尺尺尺尺		上五五五五	四工工上上	尺尺上										
五只六只五只	工尺上六上	工工立工工工		五上上上只上	上五五尺尺只	只工六		四上上上五尺								
六工工工工六	尺四四四尺四	尺六六六六六		六六六六六	只六工王五	王五六工王五		合合合合六合								
工立六工	工上	工上		六六六六六	王五五五五	五五五五五										
尺只上只尺只	尺四四四六合	尺五工五五五		五上上上上	工王五五五	王五五五五		六								
工尺工工六工	六上上上上山	六六六六六六		五上上上上	尺尺尺尺尺	尺尺尺尺尺		六六五六六								
五工只工六工	六六六六六六	五合六尺尺尺		五上上上上	工工工工工	工工工工工		五工工工工								
六六六六五	尺上四四尺四	尺尺立尺尺尺		五上上上上	工工工工工	工工工工工		工工工工工								

图 8-8 清代《弦索备考》“十六板”谱

高等院校音乐专业系列教材

音乐史论类图书集成

中国近现代音乐史(近代部分) 附教学光盘	汪毓和
中国近现代音乐史(现代部分) 附教学光盘	汪毓和
● 中国古代音乐史 附辅学光盘	郑祖襄
音乐学概论	王耀华 乔建中
中国民族音乐 第三版 附辅学光盘	江明惇
中国民族民间音乐	邓光华
中国民歌赏析	吴岫明
中国音乐简史 第二版 附辅学光盘	夏野
欧洲音乐简史 第二版 附辅学光盘	钱仁康
外国音乐欣赏 第二版 附辅学光盘	钱仁康
西方音乐史	叶松荣
弦乐艺术史	张蓓荔 杨宝智
歌剧音乐分析	张筠青
音乐美学	王次炤
民族器乐(修订版)	袁静芳
现代音乐欣赏辞典	罗忠镕 杨通八
音乐鉴赏 第二版 附教学光盘 配学习卡	王耀华 伍湘涛
中国音乐简史 附教学光盘	陈应时 陈聆群
西方音乐简史 附教学光盘	余志刚

ISBN 978-7-04-023649-1



9 787040 236491 >

定价 28.50 元